



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Sociais - ICS
Departamento de Antropologia - DAN

**“Maracastelo chegou!”:
transformações no fluxo entre sujeitos e saberes de dentro e de fora da
cultura popular**

Luiza Oliveira Chaves

Brasília
2018

Luiza Oliveira Chaves

**“Maracastelo chegou!”:
transformações no fluxo entre sujeitos e saberes de dentro e de fora da
cultura popular**

Monografia de graduação apresentada ao
Departamento de Antropologia da Universidade
de Brasília como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Ciências
Sociais com habilitação em Antropologia sob
orientação do professor João Miguel Sautchuk.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Miguel Sautchuk

Prof^a. Dr^a. Juliana Braz Dias

Brasília

2018

*Hoje todo são doutô, eu continuo João ninguém
Mas quem nasce pra pataca, nunca pode ser vintém
Ver meus amigos, doutô, basta pra me sentir bem*

*Mas todos eles quando ouvem, um baiãozinho que eu fiz,
Ficam tudo satisfeito, batem palmas e pedem bis
E dizem: - João foi meu colega, como eu me sinto feliz*

*Mas o negócio não é bem eu, é Mané, Pedro e Romão,
Que também foi meus colega e continuam no sertão
Não puderam estudar, e nem sabem fazer baião*

João do Vale

AGRADECIMENTOS

Não teria chegado aqui sem a ajuda e a paciência de algumas pessoas que fizeram essa jornada ser incrivelmente rica e extremamente definidora da minha trajetória não só acadêmica, como também pessoal. Nesses anos em que estive dedicada ao trajeto final de conclusão da minha formação enquanto antropóloga, foram muitas as ocasiões em que, graças a elas, perseverei neste trabalho. Não posso terminar essa etapa sem agradecê-las da devida maneira.

Primeiramente, agradeço aos professores e demais funcionários do Departamento de Antropologia e da Universidade de Brasília por contribuir para minha formação e por sempre ajudar em cada trâmite burocrático que permitiu minha vivência em João Pessoa. Agradeço especialmente ao professor João Miguel, que acompanhou esse árduo processo com muita empatia e cuidado. Obrigada por não desistir de mim, seu apoio e orientações foram fundamentais.

Agradeço ainda aos queridos amigos Emanuel de Brito, Raquel Lustosa e Fernando Mudita, os protagonistas responsáveis por fazer a ponte inicial e duradoura entre Brasília, João Pessoa e Recife e suas ricas linguagens, danças, cantos, ritos e pessoas.

Também agradeço a Mateus Timponi, Camila Braga e outros tantos amigos de Brasília por participar de bom coração da ideia louca de receber o Maracastelo em sua vinda para Brasília, onde tudo começou. Agradeço ainda à Marina e ao Jovem de Expressão por ter botado fé na nossa ideia de construir pontes entre os espaços e pessoas das cidades.

Aos amigos da antropologia e agregados, Thais Valim, Diego Flores, Luciana Keller, Gabriela de Lucena (*in memoriam*), Mateus Siqueira, Samyra Schernikau, Carol Bertanha, João Neuer, Sarah Ceratti, Leticia, Jade Oliveira e tantos outros com os quais pude passar tardes ensolaradas e noites ébrias, agradeço cada conversa e cada risada. Vocês sempre foram capazes de fazer tudo mais leve e instigante.

Ao grande amigo Marcos Lopes agradeço especialmente por ter lido cada linha desse texto, me ajudando na escrita e na criatividade com os dilemas internos e externos mais profundos. Te ouvir sempre foi essencial.

Aos integrantes do Maracastelo, novos e antigos, dedico a minha total gratidão por me receber de braços e corações abertos, assim como aprendi que fazem com todos! Agradeço todos os cuidados, sorrisos, lágrimas e aprendizados. É difícil ter palavras para expressar o impacto que tiveram e têm na minha vida e nas de outros muitos. Agradeço a todas as pessoas, especialmente Ana do Vale, Mary J. Santos e João Aurélio, que se tornaram uma

verdadeira família para mim em João Pessoa. Graças a vocês, tenho profunda esperança nesse mundo.

Aos integrantes do Estrela Brilhante de Recife e demais brincantes, batuqueiros e mestres agradeço por cada momento e cada palavra de aprendizado compartilhados. A grandeza do que fazem foram a inspiração constante para esse trabalho, principalmente nos momentos mais difíceis.

Por fim, e definitivamente não menos importante, agradeço ao meu pai e à minha mãe. A força e a disciplina constante de vocês me dão forças para tudo. São os meus maiores exemplos de resiliência e sabedoria. Agradeço por cada ato de confiança, de paciência e de incentivo.

RESUMO

A presente dissertação tem por tema as transformações recentes nas relações e políticas entre os saberes, sujeitos e instituições de dentro e de fora da cultura popular, buscando compreender tal processo a partir do Coletivo Maracastelo, entendido aqui como um grupo que opera uma apropriação seletiva da cultura popular específica, dependente de seu contexto local e de suas interpretações e relações com outros sujeitos coletivos. Para isso, tento compreender o processo histórico das mudanças em torno da cultura popular enquanto uma categoria analítica que deu origem a uma categoria social. Refaço o trajeto de sua origem na Europa, até a sua adaptação no Brasil, incluindo a multiplicidade de vozes nas disputas pelo seu uso e pela atribuição de significados diante de assimetrias de poder, apropriações e reificações que fazem parte da própria definição da nação brasileira. Discuto, em seguida, o surgimento de um novo momento no qual as culturas populares passam a ser reconhecidas como sujeitos em vários âmbitos, diante de noções referentes à diversidade cultural e ao direito à diferença e da relação destas com outras camadas sociais, que começou a se deslocar para a mediação das culturas populares no acesso ao Estado e ao mercado de bens culturais. Surge um novo interesse pela cultura popular, em que a relação com seus sujeitos produtores se dá através de relações entre grupos e indivíduos diferentemente posicionados. Parto, assim, para a análise da forma pela qual o Coletivo estabelece suas relações com saberes e sujeitos de dentro e de fora da cultura popular, abarcando as ações propostas pelo Coletivo dentro e fora do âmbito institucional e como mobilizam as tendências normativas atuais, propondo inovações na relação entre a cultura e a educação. Analiso a agência desses sujeitos populares na interação com sujeitos de fora de sua comunidade através da experiência etnográfica do carnaval do Maracastelo junto ao maracatu-nação Estrela Brilhante do Recife. Abordo as disputas em torno desse saber que envolvem relações entre grupos que detêm diferentes engajamentos e interpretações acerca das relações entre grupos de estratos sociais distintos, tentando tratar das relações de gênero, corpo e identidades que provocam transformações nas suas formas de relacionamento com a comunidade, com a religião e com o mercado.

Palavras-chave: cultura popular; políticas públicas; educação; maracatu-nação; maracatu de baque virado; diversidade; apropriação; identificação cultural.

ABSTRACT

This dissertation addresses the topic of the recent changes in relations and policies among the knowledge, subjects and institutions within and outside popular culture, looking for understand that process from the Coletivo Maracastelo, which I take as a group that operates a specific selective appropriation of the popular culture, depending on its local context and its interpretations and relations with other collective subjects. For this, I try to understand the historical process of the changes around popular culture as an analytical category that gave rise to a social category. I bring the trajectory of its origin in Europe to its adaptation in Brazil, including the multiplicity of voices in the disputes for its use and the attribution of meanings in the face of asymmetries of power, appropriations and reifications that are part of the definition of the Brazilian nation itself. I then discuss the emergence of a new time in which popular cultures come to be recognized as subjects in various spheres, in the face of notions regarding cultural diversity and the right to difference and their relationship with other social strata, which began to move towards the mediation of popular cultures in access to the state and the cultural market. A new interest in popular culture arises, in which the relationship with its producing subjects occurs through relations between groups and individuals differently positioned. I start, therefore, for the analysis of the way in which Maracastelo establishes its relations with the knowledge and the subjects within and outside popular culture, encompassing the actions proposed by the Collective within and outside the institutional scope and how they mobilize current normative tendencies, proposing innovations in the relationship between culture and education. Finally, I analyze the agency of these popular subjects in the interaction with subjects outside their community through the ethnographic experience of the Carnival of Maracastelo next to the Maracatu Estrela Brilhante of Recife. I approach disputes around this knowledge that involve relations between groups that hold different engagements and interpretations about the relations between groups of different social strata, trying to deal with gender, body and identity relations that cause transformations in their forms of relationship with the community, their religion and with the market.

Key-words: popular culture; public policy; education; maracatu-nação; maracatu de baque virado; diversity; appropriation; cultural identification.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. História do interesse pela cultura popular: atualizações e transformações	26
1.1 Cultura popular em torno das assimetrias e disputas de poder.....	27
1.2 A invenção de uma categoria social e analítica	29
1.3 Cultura Popular, Folclore e cultura erudita: a criação da “nação”	32
1.4 Apropriação simbólica, reificação e ambiguidade no Brasil	39
1.5 A relação entre cultura popular, raça e políticas públicas	46
1.6 Mudanças políticas em torno da cultura popular: de 1870 ao Governo Vargas	49
1.7 Fim da Era Vargas: ausência e autoritarismo na cultura.....	53
2. Diversidade, diferença e cultura: novos interesses, disputas e políticas	62
2.1 Redemocratização no Brasil: direitos culturais em meio à instabilidade	62
2.2 A era PT e o crescimento da “cultura”	67
2.3 A ameaça às políticas de inclusão e ao setor da cultura	70
2.4 Diversidade cultural e direito à diferença: a luta pela cultura continua	72
2.5 O novo interesse pela cultura popular e os usos da “tradição”	75
2.6 Estabelecendo uma relação específica: o Coletivo Maracastelo	88
3. Maracastelo: uma apropriação da cultura popular específica	93
3.1 Entre o local e global, uma relação particular com a cultura popular	93
3.2 Recebendo o Coletivo Maracastelo	95
3.3 Uma relação atual entre a cultura popular e a educação	100
3.4 Praticando as linguagens da cultura popular	105
3.5 Cultura popular e mercado cultural: conflitos e cooperações	109
3.6 Onde entram os sujeitos produtores da cultura popular?	115
4. Maracastelo e Estrela Brilhante do Recife: uma vivência com a tradição.....	121
4.1 Mudanças no baque virado: relações e assimetrias entre classes	121
4.2 Múltiplas denominações para um fenômeno: tensões e disputas de legitimidade.....	124
4.3 Os sentidos de “nação” no contexto do maracatu	127
4.4 Grupos percussivos, Maracastelo e nações: diferentes relações possíveis	128

4.5 Estabelecendo uma relação inovadora: gênero, corpo e noções identitárias	137
4.6 As relações com a comunidade, com a religião e com o mercado	143
4.7 Um carnaval compartilhado: enfrentamentos e cooperações	149
Considerações finais	154
Referências bibliográficas	165
Anexo – Fotos	174

INTRODUÇÃO

A cultura popular e a relação de diversos elementos simbólicos e materiais que permeiam os usos dessa categoria formam um fenômeno que continua se atualizando, transformando e sendo transformado na interação entre diversos atores sociais. Busquei tratar, no decorrer desta dissertação, da dinâmica de um conjunto de experiências e relações que pude compartilhar no decorrer da pesquisa junto ao Coletivo Maracastelo e seu contexto envolvente.

Tento compreender o surgimento e as atividades de um grupo que ressignifica, em seu local, os elementos de uma expressão fortemente disseminada em Recife e, atualmente, em outros centros urbanos nacionais, compreendendo no estudo como se dá essa dinâmica do novo interesse pelas culturas populares, entre as semelhanças e diferenças com outros grupos localizados em diferentes contextos, atenta a conjuntura particular na qual as categorias de cultura e de cultura popular se organizam em João Pessoa em relação a outros centros urbanos. É importante buscar estabelecer as relações desse movimento praticado pelo grupo com a comunidade de fala do maracatu de baque virado e outras expressões da cultura popular nas formas como elas se dão em determinados tempos e espaços do território brasileiro, participando das disputas e tensões que envolvem as assimetrias e trocas entre diferentes camadas e grupos que compõem a sociedade brasileira.

Diante do interesse pelas questões que se depreendem de tal realidade, cabe a mim, como pesquisadora, observar como essas categorias se constituem histórica e espacialmente, como são usadas pelos atores sociais e como muitas vezes são apropriadas no contexto acadêmico – questão crucial para pensar a situação atual do maracatu e de suas mediações, em suas diversas vertentes, categorias e formas de manifestação no contexto atual.

A partir do acompanhamento do cotidiano desse grupo, é possível refletir acerca de discursos e ações que mobilizam categorias como tradição, autenticidade, legitimidade, vivência, brincadeira, raça, identidade, ancestralidade, memória etc., pensando em refletir como tal grupo, num espaço microssocial, os mobiliza em seus próprios termos e a seu favor. Esse esforço está direcionado para refletir como esse grupo vive e pensa sua realidade local, seus posicionamentos políticos e relações institucionais. Meu objeto, portanto, são suas ações e relações com a comunidade do bairro Castelo Branco e com outros grupos, tanto aqueles também atuantes no bairro e na cidade como os grupos da cultura popular com os quais mantém relações. Assim, diante das trajetórias de vida dos componentes do grupo e dos indivíduos com os quais se relacionam, a realidade para a qual direcionava meu olhar estava permeada por negociações acerca do lugar social de um conjunto de saberes e práticas e,

portanto de indivíduos e grupos nesse espectro, mobilizadas nas atividades educativas do Coletivo Maracastelo, em seus discursos acerca da brincadeira popular e em sua relação com o conhecimento cultural formado e disseminado nas zonas urbanas periféricas de Recife e, conseqüentemente por questões acerca da cultura e da cultura popular em contextos locais e globais.

As práticas e ideias constituintes do Maracastelo enquanto grupo e suas relações com outras coletividades, indivíduos e espaços da cidade se tornaram uma realidade cotidiana para mim, enquanto pessoa e pesquisadora. Essa complexa dinâmica será mais a frente explorada, através da exposição das atividades acompanhadas ao longo desses quase sete meses em que estive em campo. Mas antes é importante trazer à tona os principais eixos que motivaram e orientaram tal inserção.

Na interação entre jovens em espaços públicos, múltiplas dimensões das comunidades e das especificidades da organização das cidades brasileiras podem ser reveladas. As diferentes formas de lazer, mobilização coletiva e interação lúdica dos jovens com os espaços sociais contribuem para a significação e ressignificação de lugares, de formas de sociabilidade e de relações com instituições públicas e privadas. Os jovens demonstram, por meio dessa insurgência juvenil nesses espaços públicos, que criam uma cidade bastante particular, marcada pelo compartilhamento de aprendizados, de formas de interação e de subjetividades que envolvem saberes e fazeres culturais e populares. Essas práticas coletivas organizadas, de certo modo, demonstram que determinados segmentos, que estão repensando comportamentos sociais hegemônicos – como aqueles em relação ao gênero, por exemplo – querem participar de modo integrado da vida urbana de sua cidade e de sua comunidade local, movimentando os cenários cultural, artístico, institucional, educacional e epistemológico. Trata-se de pensar coletivamente uma forma tática de apropriar-se desses espaços, mesmo que sem muito ou nenhum dinheiro ou incentivo por parte dos órgãos responsáveis pelas políticas públicas voltadas à cultura.

Ao focar as práticas culturais juvenis, e não os grupos juvenis ou as culturas juvenis, tento desviar o olhar dos termos para as relações e demonstrar que tais práticas estão em constante transformação, não podendo ser vistas como definidoras, de modo essencializante, de um grupo específico. Pela designação juvenil, não me refiro, necessariamente, apenas às práticas culturais protagonizadas por jovens, mas também aquelas que, na contemporaneidade, tem sido simbolicamente identificadas como associadas à juventude, sendo os diferentes modos e significados de ser jovem um assunto bastante atual dentro e fora da antropologia.

Tal questão é bastante relevante levando em conta que é mencionada pelos meus interlocutores uma associação de suas práticas à noção de juventude: “Para eles [as pessoas do bairro], nós somos ‘os universitários’ “, marcando uma frequente divisão geracional entre os “jovens” e os “idosos” que compõem a população do bairro do Castelo Branco, realidade na qual me inseri ao acompanhar os passos do Coletivo Maracastelo, sendo este o lugar onde a maioria de seus integrantes reside e onde desenvolvem suas práticas direcionadas a essa comunidade, inclusive levando na sua identidade coletiva o nome do bairro. O Castelo – forma pela qual meus interlocutores comumente se referem a esse local, inclusive como forma de crítica ao seu nome dado em homenagem a um dos comandantes do período ditatorial brasileiro, característica presente também em outros bairros da capital – foi construído como um conjunto habitacional, que acompanhava a criação e a instalação da Universidade Federal da Paraíba, em meados dos anos 1960, quando começou a ser intensificada uma nova política habitacional que se materializou em João Pessoa através da construção de bairros direcionados aos grupos de baixa renda. Constitui-se, desde seu início, uma alteridade entre os moradores advindos de outros bairros populares e de classe média da cidade e a população jovem estudante que ocupa as moradias próximas à universidade.

Durante a etnografia realizada, entre os meses de janeiro e julho de 2016, as principais atividades, tanto as internas, como aquelas voltadas para a comunidade local, eram realizadas na antiga sede da Associação dos Moradores do Castelo Branco (AMCAB), uma construção localizada ao lado do Mercado Público do bairro, este cercado por bares e igrejas. O Maracastelo reconhece o espaço como uma *ocupação cultural* liderada pelo Coletivo através dos dois anos de suas atividades, que promovem a utilização e revitalização de um espaço público subaproveitado, transformando-o num ambiente de troca, atividades e *vivências*. Faz parte do discurso e das ações propostas pelo Coletivo o fortalecimento da cultura local e da cidadania, na forma da criação de espaços de convivência, interação e formação para a comunidade do bairro. Segundo meus interlocutores, através da apropriação de espaços públicos, pretendem promover a “*identificação cultural*” da comunidade com as linguagens da cultura afro-brasileira, refletindo ainda sobre a relação com o meio ambiente e a sociabilidade local, criando espaços de conscientização e integração antes inexistentes na realidade cotidiana do bairro.

Importante ressaltar que as relações que se dão a partir da ocupação de tal espaço são diretamente responsáveis por moldar as relações que o grupo mantém no contexto no qual se localizam, alterando a estrutura do grupo e seus engajamentos práticos e políticos. É essa relação que traz a tona os conflitos políticos locais e as instituições e agentes que influem nos

eventos acompanhados. O Maracastelo promoveu a realização de mutirões no local e em seus arredores através do movimento #ocupeamcabcultural, que se constitui de ações comunitárias de melhoria e estruturação da AMCAB que buscam o fortalecimento da ocupação cultural deste espaço, principalmente através de eventos bimestrais de promoção de reformas no local e realização de atividades que promovem o uso do espaço pela comunidade, em parceria com outros coletivos que também passaram a utilizar o espaço físico da AMCAB para a realização de suas atividades após a sua revitalização, sempre em troca de alguma contrapartida para o espaço e/ou para a comunidade.

Reafirmo, dessa maneira, a relevância da apreensão de uma experiência que se processa na interação com os marcadores de idade e/ou geração, mas também de classe social, gênero/sexualidade, raça/etnia, entre outros. Desse modo, ao se observar práticas específicas, objetiva-se conciliar os diferentes usos que os agentes sociais fazem das cidades e de suas políticas públicas, por meio, principalmente, de circulações e ocupações dos espaços e das atividades de *brincadeira*, música e educação ligadas aos saberes e sujeitos populares. Mas também se atentará para como a cidade se organiza em complementaridade ou contraposição a ações cotidianas de seus habitantes em decorrência de processos históricos estruturais. Tomo, assim, a etnografia como um importante caminho para apreender e refletir sobre tais práticas culturais e suas experiências dentro e fora da cultura popular e do âmbito institucional.

Ao discutir as especificidades da pesquisa de campo realizada a partir do contexto urbano, uma das primeiras questões que se pode levantar diz respeito a como, por meio da etnografia, seria possível construir um olhar antropológico para as cidades que permita apreender as múltiplas experiências dos mais diferentes atores. Acredito, entretanto, que tal enfoque só se torna possível se conseguimos compreender a antropologia como essa experiência de pensar e pesquisar com os nossos interlocutores. No meu caso, mais particularmente, sempre estive interessada nas múltiplas experiências de urbanidade que os jovens, por meio de suas mais diversificadas práticas, podem criar a partir de suas apropriações e relações no e com o espaço. Mais especificamente, os usos e estratégias de apropriação de formas de expressão da cultura popular sempre foi algo mais ou menos marcado no meu cotidiano, dado que Brasília, cidade onde fui criada, se caracteriza como um lugar visto por muitos como ainda em formação, sendo uma cidade considerada muito jovem e composta por uma população bastante heterogênea que tenta compreender seus pertencimentos e fronteiras identitárias. Ressalta-se, nesse sentido, a necessidade de repensar as sociabilidades urbanas a partir de outras perspectivas, destacando-se um forte senso de

criatividade das cidades, dando ênfase aos modos distintivos pelos quais indivíduos, grupos e instituições são agentes ativos na construção destas.

A etnografia apresenta-se, portanto, como uma possibilidade bastante produtiva e criativa de apreender essa diversidade de experiências. Ela permite refletir sobre a própria categoria “cidade” como algo sempre a ser constituído a partir das múltiplas experiências dos agentes em seu cotidiano, seja nas lógicas mais gerais e normativas, seja nas mais localizadas e ordinárias. Clifford Geertz (2001, p. 86), em texto no qual discute os contornos, as contribuições e a atuação da antropologia, afirma que “uma das vantagens da antropologia como empreitada acadêmica é que ninguém, nem mesmo os que a praticam, sabe exatamente o que ela é”. Essas indefinições, no entanto, parecem ser extremamente produtivas para o que se poderia designar como uma antropologia urbana, cujo desafio é justamente entender que múltiplas cidades são produzidas pelos agentes sociais. Tal como afirma Michel Agier (2011), é preciso buscar as cidades feitas pelos atores sociais em suas múltiplas apropriações cotidianas do espaço urbano.

Henri Lefebvre (1999), por sua vez, reflete sobre as diferentes formas de produção do espaço no contexto urbano e formula o conceito de *representação dos espaços* como, justamente, a noção de cidade concebida pelos urbanistas e tecnocratas responsáveis muitas vezes pela formulação de políticas públicas. As representações dos espaços seriam produzidas, portanto, pelas relações de poder. Por outro lado, Lefebvre afirma que há também os *espaços de representação*, marcados pelo vivido e/ou habitado. Trata-se também do que denomina como espaço concreto ou como processo de habitar, marcado pelos “gestos e percursos, corpo e memória, símbolos e sentidos, [...] contradições e conflitos entre desejos e necessidades etc.” (Lefebvre, 1999, p. 164).

Nesse sentido, Michel de Certeau (2009), ao discutir o espaço como lugar praticado, refere-se à importância de atentar para os procedimentos criativos do cotidiano que são postos em prática pelos atores e que geram dissonâncias na efetuação do poder, nas redes microscópicas de vigilância e controle. Apresenta-se, assim, a possibilidade de se pensar outros elementos que se contrapõem à eficácia dos mecanismos de vigilância e de exercício de poder preconizados por Foucault (1987). Essa perspectiva não nega as estruturas de poder que determinam a reprodução das desigualdades sociais, mas apresenta o que Certeau denomina como as *táticas* que articulam os detalhes do cotidiano e configuram uma rede de antidisciplina – procedimentos dissonantes das estruturas hegemônicas de poder.

Já James Holston (2013) apresenta a noção de *cidadania insurgente* para se referir às formas de indivíduos pertencentes às minorias sociais, ou subalternos, atuarem politicamente

e reivindicarem melhorias de vida e maior participação em espaços sociais e de representação. O autor demonstra que essas cidadanias insurgentes podem se contrapor ao grande discurso hegemônico ou, se não se dissociam, ao menos provocam ruídos nele. Trata-se de uma reivindicação por cidadania, participação política e direitos que, historicamente, foi feita através de dinâmicas de resistência cultural e auto-organização coletiva como forma de habitar e sobreviver no mundo, utilizando-se ou não de ferramentas institucionais. Essa cidadania pode, em alguns casos, associar-se ao hegemônico, produzindo dissonâncias. “Em vez de meramente alimentar novas versões do hegemônico, o insurgente representa uma ruptura: permanece associado ao entrincheirado, mas num emaranhado corrosivo e desequilibrado que abala tanto o Estado como a sociedade” (Holston, 2013, p. 35). Holston expõe, a partir de seu conceito de cidadania insurgente, como tais conceituações são formas de atentar para as práticas de apropriação ou reivindicação por um lugar próprio no contexto urbano, mas que não podem ser pensadas sempre de uma forma dicotômica. Os espaços de representação podem dialogar direta ou indiretamente com as representações dos espaços da mesma forma que estas últimas podem se transformar naqueles primeiros.

Tal reflexão centrada na categoria de cidadania insurgente é extremamente útil para a análise que pretendo operar acerca do Coletivo Maracastelo, sendo esse agrupamento auto-organizado uma forma específica de pensar e agir sobre os espaços e as redes de sociabilidade que compõem a cidade, reivindicando um lugar específico para um conjunto de perspectivas e formas de habitar o mundo que por muito tempo foi condenada e/ou invisibilizada pelas instâncias hegemônicas responsáveis, muitas vezes, pela organização estrutural da sociedade.

Uma das primeiras ações do Coletivo, o #sacaessapraça, é um dos exemplos de atuação sobre as diversas formas de intervenção passíveis de serem executadas nos espaços públicos das cidades. Constitui-se de momentos de diálogo e de intervenção artística – esta que utiliza elementos e aspectos da cultura popular – junto aos moradores que circundam as praças do bairro do Castelo Branco e de outros bairros da cidade, chamando atenção para seus (não) usos e as potenciais transformações estéticas e funcionais passíveis de serem feitas através da mobilização comunitária, que se mostra um dos objetivos do grupo presente em suas mais variadas ações. Além de estimular o envolvimento da população – para além de seu estrato jovem –, tais práticas culturais buscam construir retóricas acerca da necessidade de problematizar o papel do governo na formulação de políticas públicas voltadas para tais espaços públicos e seus possíveis usos sociais.

A revitalização de espaços para seu livre uso pela população parece andar na contramão das tendências a individualização da vida pública, a segregação sócio-espacial e a

substituição de áreas públicas por espaços privados de uso coletivo, comumente referidas pela literatura sobre as transformações no espaço público nas cidades contemporâneas (Augé, 1994; Caldeira, 2000; Sennett, 1988 *apud* Franch; Queiroz, 2010, p. 14). Enquanto os espaços privados de uso coletivo costumam ter mecanismos de segregação que impedem a convivência com o diferente, a praça é um espaço democrático por excelência, marcado pelo livre acesso e pela heterogeneidade de seus frequentadores.

Ao abordar as diferentes formas de apropriar-se do espaço urbano, é preciso procurar, assim, por categorias relacionais e contextuais – nunca por categorias fixas. Nesse sentido, a pesquisa etnográfica tem como proposta principal apreender esses dois níveis de realidade social como realidades imbricadas e evidenciadas a partir das práticas dos agentes, que criam arranjos criativos quando organizam suas relações (Magnani, 2002). Para apreender essa complexidade dos fenômenos sociais urbanos, é importante privilegiar um enfoque que permita não reduzir as práticas dos agentes aos grandes determinantes sociais, como o capitalismo, o racismo a desigualdade, negando-lhes assim qualquer tipo de agência, mas que também não se confunda com as particularidades do discurso dos interlocutores. Ou seja, parte-se de uma experiência etnográfica do antropólogo em campo para a produção de um conhecimento bastante singular, o conhecimento antropológico, que é orientado ao mesmo tempo pela teoria antropológica e pela teoria prática das apropriações cotidianas dos agentes, interlocutores da pesquisa. A experiência etnográfica deve ainda ser capaz de desestabilizar as teorias com as quais o etnógrafo foi a campo, e não apenas confirmá-las.

Outra particularidade da experiência etnográfica situa-se na importância da biografia do pesquisador, pois é impossível que sua investigação não envolva toda a sua personalidade, dos aspectos mais racionais aos mais emocionais. Tudo o que molda a personalidade do pesquisador vai a campo com ele. Logo, o que se apresenta como instrumento de observação ou enfoque da pesquisa não é pautado apenas pela formação acadêmica, pela teoria estudada ou a linha de estudos seguida, mas também por outras marcas sociais pessoais ou biográficas, como sexo, idade, classe social, nacionalidade, raça, família, escola, religião, relações sociais de origem do pesquisador etc. Cabe aqui lembrar da discussão proposta por Roy Wagner (2010), na qual o antropólogo, ao inventar a cultura do outro, reinventa a sua própria. Ou seja, a experiência etnográfica configura um experimento reflexivo não apenas sobre as relações estabelecidas com os interlocutores da pesquisa, mas sobre a própria biografia do pesquisador e seu mundo social. Contudo, se, por um lado, a biografia do pesquisador é algo importante, por outro, o etnógrafo deve estar atento às experiências sociais de seus interlocutores, ao modo como eles próprios organizam suas biografias, para saber articular seus interesses

iniciais com os interesses efetivos dos agentes em campo e seguir o que encontra nesse outro mundo social.

Minha etnografia então pode ser dividida de forma geral entre dois períodos. O primeiro envolveu a experiência do carnaval e do maracatu nação, entre trânsitos de João Pessoa a Recife e vice-versa. Seguindo o caminho dos integrantes do Maracastelo, meu trabalho de campo passou a ser realizado também junto ao maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife, compreendendo então as relações que são mantidas entre esses dois grupos. A partir desse evento, pude refletir sobre quais são os seus efeitos nas relações – entre e intra coletividades que se mantêm do decorrer do ano.

Acompanhei, assim, as atividades de um maracatu-nação no carnaval recifense de 2016. Importante pensar a conjuntura atual dessa celebração e da institucionalização das culturas populares, bem como os integrantes do Coletivo pensam e se posicionam sobre tal processo em suas múltiplas dimensões. Pensar como se impõem em contextos particulares, nesse sentido, é buscar o entendimento das lógicas que teceram, em meio a diferentes padrões identitários e reificações passíveis de serem estabelecidos. As investigações realizadas são muito úteis para pensar os contrastes, particularidades e conflitos de dinâmicas sociais próprias do atual contexto do uso da categoria de cultura popular, em suas relações com as comunidades, com o Estado e com o mercado.

O segundo momento seguiu-se a essa experiência, no qual acompanhei as atividades culturais e socioeducativas do Coletivo em seu contexto de surgimento e ação, o bairro Castelo Branco e, de forma mais geral, a cidade de João Pessoa. Apesar desta divisão cronológica, todas as atividades, diálogos e demais ações que envolvem o acompanhamento do Coletivo mostraram-se interrelacionais, sendo importante a abordagem delas para além desta ordem cronológica pela qual se estruturou esta etnografia.

Frequentando as Oficinas Abertas do Maracastelo, pude perceber que este projeto acompanha o grupo desde sua formação, em junho de 2014, como uma dinâmica responsável pela própria estruturação do Coletivo e de seu uso do espaço. Essa é uma das principais dinâmicas através das quais pensam os usos e a estrutura da cidade e, principalmente, os usos dos saberes das culturas tradicionais e a interação com seus sujeitos.

Aprofundando o entendimento das práticas movidas pelo grupo nesses diferentes espaços, entre a comunidade local, a universidade e outras espacialidades regionais, procurei entender o alto nível de institucionalização do grupo – que conta com CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas, enquanto associação), com participação em programas de extensão universitária, com atuação em escolas e com complexas relações com espaços e

instituições da comunidade, como a AMCAB, além de, em 2017, ter se tornado ponto de cultura, reconhecido pelo Programa Cultura Viva do Ministério da Cultural. Busquei compreender suas concepções particulares acerca da educação e do aprendizado a partir das culturas e mestres tradicionais através do acompanhamento de sua busca por parcerias com programas da universidade e a manipulação de tal vínculo institucional a favor da reprodução do próprio grupo e de suas propostas de práticas e políticas para a comunidade e para a sociedade de forma geral, ao acionar projetos de extensão e editais de incentivo a cultura e articular grupos da cultura popular paraibana e regional – em eventos como o Encontro de Batuques, as sambadas de cavalo marinho e as vivências com mestres.

A utilização de elementos da cultura popular como centro de atividade em projetos sociais é bastante comum, cada vez mais em todo o Brasil, e até do mundo. O maracatu, nos últimos anos (após o “boom” do qual falaremos mais a frente), oferece um repertório eficiente de ideias, conceitos rítmicos e pontos para discussão. Um elemento significativo do apelo do maracatu nesses casos é a conexão que se faz, por meio, dele, com a história da cultura afro-brasileira como forma de resistência a uma condição histórica de violência sofrida.

Em várias cidades a “linguagem do baque virado” vem sendo usada por movimentos sociais e projetos locais com várias finalidades, entre elas afastar as crianças e jovens da criminalidade, desenvolver um sentido musical e artístico, realizar algo em conjunto e poder vivenciar o caráter didático que isso tem na articulação entre pessoas numa mesma condição social, aproveitando o seu potencial conteúdo simbólico, etc. Podemos citar inúmeros exemplos de projetos sociais, centrados no maracatu e em outros ritmos percussivos, cada um com suas peculiaridades. Alguns estão muito conectados ao circuito do financiamento, da construção de projetos, da gestão, da estipulação de “públicos-alvo” e “resultados” – como é o caso de grupos da capital paulista aos quais farei referência –, enquanto outros estão afastados dos meios oficiais, institucionais ou burocráticos de promoção de atividades comunitárias – como é o caso do maracatu praticado pelo Maracastelo na realidade do Castelo Branco no que tange à chegada de recursos institucionais para projetos socioculturais e educacionais.

A consequente descrença na atuação do governo local gera a noção de autogestão e a noção de *ocupação cultural* como esta é pensada por esse grupo específico. Se elementos da linguagem do maracatu circulam na região, na forma de uma atividade educativa e lúdica, o motivo está ligado à história dos agentes atuantes nesta localidade, e não à história do bairro, este que não conta historicamente com a prática dessa manifestação. No caso de João Pessoa e do Maracastelo, atividades como a Oficina Aberta formam-se de acordo com trajetórias individuais e coletivas e desenvolvem-se segundo as condições de um contexto que propicia

tal projeto, do qual faz parte a ausência da prática regular de manifestações da cultura popular, a presença de público jovem e a percepção da realidade local e da necessidade de articulação e desenvolvimento de uma vida cultural.

O maracatu de baque virado, considerado tradicional e praticado em Recife, não é apenas uma “atividade social”, significa a participação, familiar inclusive, em agremiações altamente estruturadas, funcionando não apenas a partir da “música do baque virado”, mas de uma série de outros elementos religiosos, performáticos e sociais, estes que fazem parte da história e do cotidiano de uma região da cidade. Tal contexto é bem diverso daquele encontrado em João Pessoa, onde o maracatu, seja enquanto projeto social ou manifestação cultural tradicional, é um elemento estranho, visto com preconceito pela população por ser associado a uma manifestação afro-brasileira – porém também dotado de um potencial inovador.

É necessário explicar que, nesta dissertação, a utilização diferenciada de “maracatu de baque virado” e “maracatu-nação” pretende complexificar a aparente sinonímia dos termos. As duas denominações apontam numa mesma direção, mas o contexto do uso varia levemente os seus significados. Assim, sinteticamente, “nação” aponta para um caráter um tanto restrito e enraizado na comunidade desse tipo de maracatu, de tal forma que é mais fácil um grupo percussivo se considerar um maracatu de baque virado, mas não um maracatu-nação. Foi importante, assim, investigar os diferentes usos e o trajeto histórico desses termos e de alguns sujeitos que contribuíram para a atribuição de seus sentidos. Nesse sentido, a técnica estritamente musical do “baque virado” é mais aberta ao trânsito. O “baque” será por vezes apresentado aqui como a categoria do “toque”, quer dizer, do tocar a célula rítmica que compõe a música do maracatu, junto com as *toadas*.

Outras reflexões presentes neste estudo, diante das trajetórias de vida dos componentes do grupo, permeiam questões de raça/etnia e gênero/sexualidade, a relação estabelecida entre cultura e educação e discursos acerca do popular que envolvem pertencimentos identitários estabelecidos entre sujeitos de diferentes lugares sociais, temporais e espaciais. Veremos como, a partir de suas relações, é possível perceber a influência dos arranjos políticos e institucionais de diferentes localidades, inclusive em relação ao incentivo e investimento na cultura e as consequências globais e locais disso. O grupo nota – e tenta alterar de uma maneira específica – uma discrepância entre estados e regiões no que se refere a políticas públicas efetivas de incentivo a cultura popular, havendo uma deficiência na atuação das instituições do Estado e da sociedade civil paraibana, apesar

da resistência e da pluralidade de linguagens e ações de variados grupos que mantêm suas atividades culturais no estado.

O território onde se encontra a cidade de João Pessoa já teve diversos nomes. Fundada em 1585, ela é a terceira cidade mais antiga do Brasil. Desde seu princípio é grande a importância da Igreja no tecido da cidade. As edificações mais imponentes eram de caráter religioso e mesmo os espaços livres a elas agregados tinham uma utilização subordinada aos cultos e rituais religiosos. Até hoje nota-se uma grande quantidade de espaços destinados a prática do cristianismo, tradicionalmente católico e mais recentemente também protestante – contexto que gera uma profunda alteridade em relação aos saberes e práticas ligadas às populações afro-brasileiras e indígenas presentes nessa localidade.

Não só de pedra e cal é feito o “patrimônio cultural” da capital paraibana. João Pessoa também se mostra rica em representações imateriais de sua identidade. Assim, podemos citar inúmeras formas de expressão que pintam a cidade com danças, brincadeiras e festas a exemplo do teatro de Mamulengo; a Lapinha; o Cavalo Marinho; o Coco de roda; a Ciranda; a Nau Catarineta; o Boi de Reis; as Tribos Indígenas do Carnaval Tradição; As Alas Ursas; a Capoeira; além das celebrações e tantos outros saberes e modos de fazer e viver presentes nessa cidade. Foi possível perceber que existe uma rede de pessoas e saberes que se estende da capital às suas cidades vizinhas. Mestres, brincantes, atores culturais locais se interrelacionam e os saberes transitam e se transformam, de modo que cada prática cultural é o resultado de um encontro. Há uma dinâmica de brincantes que circulam por diversas formas de expressão, seja como tocadores, seja como colaboradores ou público. Os ofícios tradicionais e as celebrações também são o fruto das trocas culturais entre as diversas comunidades – como Paratibe, Ipiranga e Gurugi, para citar algumas dessas com as quais meus interlocutores estabelecem relações através do contato nas escolas e nos quilombos. A maioria vive em bairros da periferia da cidade, sobre os quais costuma recair forte estigmatização por parte da mídia local, uma vez que suas comunidades apresentam indicadores de baixo desenvolvimento social.

É importante ressaltar que a análise antropológica sobre as culturas populares não deve se limitar a questões de cunho simbólico, devendo focar os aspectos materiais que afetam estes grupos e pensar como essas duas dimensões estão imbricadas entre si (Csermak, 2013). Nesta dissertação, portanto, tento estabelecer uma ponte entre a dimensão simbólica das culturas populares e os aspectos materiais que permeiam a demanda destas por direitos, recursos e políticas públicas frente ao Estado, argumentando que também os gestores públicos, os agentes da sociedade civil, e as práticas culturais juvenis devem ter sensibilidade

para as questões simbólicas envolvidas no processo de promoção e valorização da cultura popular, pensando que este terá impacto tanto simbólico como material para esta.

Constata-se que, paradoxalmente à importância das expressões culturais paraibanas, há ainda uma intensa negligência com o que pode-se chamar de patrimônio imaterial, representado pelos sujeitos populares. Quando as políticas de governo simplesmente não ignoram as manifestações culturais consideradas tradicionais, no mais das vezes assumem um aspecto assistencialista, a coadunar-se com o ranço coronelista ainda forte nas relações políticas locais, havendo, entretanto, válidas iniciativas públicas de fomento cujo desafio consiste em se fazer efetivar e consolidar no longo prazo. Percebe-se que as comunidades esperam dos órgãos estatais ações que transcendam a política de eventos que pretende motivar a formação de um eleitorado, para que haja incentivo na cultura – e, principalmente, na cultura popular – para além dos períodos de campanha para eleições. Essa política ainda é irrefletidamente usada como mecanismo de incentivo cultural prioritário. Os sujeitos das culturas populares locais demandam dos governos uma operação por meio de ações públicas de salvaguarda que busquem oportunizar a melhoria da qualidade de vida das pessoas ligadas àquelas práticas tradicionais e a suas comunidades. Raramente, entretanto, os investimentos públicos assumem a caracterização de promoção de espaços comunitários de troca simbólica, poucas vezes se tomando por base critérios alheios às determinações do mercado. Ainda prevalece na lógica local a compreensão de que é o mercado que deve guiar a ação governamental.

Uma das consequências dessa organização estrutural – fortemente marcada pela falta de incentivo e respaldo para culturas populares, para os jovens engajados em dialogar com essas comunidades e com os gestores responsáveis pelas políticas públicas locais, além de contar com uma ínfima abertura de espaços para as mulheres, essas que se revelaram, no decorrer da pesquisa, como lideranças centrais das comunidades tradicionais paraibanas e, ainda, do Coletivo em foco – é uma articulação precária entre grupos, acompanhada de uma atuação política no campo da cultura e da educação em prol da democratização de recursos e do acesso ao Estado. Tais questões têm sido mobilizadas frequentemente nos discursos e marcos legais, com mais profundidade atualmente, mas de certa forma estiveram sempre presentes nas definições e disputas em torno da cultura e das assimetrias sociais que compõem a sociedade brasileira.

A partir disso, é possível perceber que esses grupos sociais, no interior da sociedade brasileira, se revestem de sentidos diversos e se apresentam (ou são lidas) de formas variadas conforme o período e a localidade de sua ocorrência. Assim, apresentam particularidades e

generalidades que se relacionam com os aspectos específicos, locais e de agrupamentos determinados, tendo ainda relação com o contexto social e histórico mais amplo. Para poder abarcar a realidade sociocultural dentro da qual as práticas do grupo se estabelecem, e assim captar os sentidos de práticas específicas daqueles sistemas de saberes em espaços urbanos, principalmente o da cidade de João Pessoa, é importante a realização de uma preliminar discussão bibliográfica, capaz de permitir reflexões e comparações entre agrupamentos, períodos históricos e espaços sociais.

O Capítulo 1, portanto, tenta compreender o processo histórico das transformações em torno da cultura popular enquanto uma categoria analítica e, ao mesmo tempo, uma categoria social. Refaço o trajeto de seu surgimento na Europa, até a sua adaptação no contexto brasileiro, compreendendo a multiplicidade de vozes presentes nas disputas pelo seu uso e pela atribuição de significados diante de um contexto de assimetrias, apropriações e reificações que fazem parte da própria definição e redefinição da identidade brasileira, de suas instituições e alteridades.

Já no Capítulo 2, trato de um novo momento no qual as culturas populares passam a ser reconhecidas como sujeitos de direitos em vários âmbitos – comunidades tradicionais, diversidade cultural, igualdade racial, patrimônio, etc – e a relação destas com outras camadas sociais e com o Estado começou a se deslocar da mediação de elementos simbólicos para a mediação das culturas populares no acesso ao Estado e ao mercado de bens culturais. Trato ainda da forma pela qual esse contexto alimentou um novo momento de interesse pelos saberes da cultura popular, no qual a relação com seus sujeitos produtores se dá de diversas maneiras, através de trocas mais ou menos assimétricas entre indivíduos e grupos diferentemente posicionados. No fim deste capítulo, apresento finalmente o Coletivo Maracastelo, no intuito de introduzir a forma pela qual se estabelecem suas relações com saberes e sujeitos de dentro e de fora da cultura popular.

Com o objetivo de apreender as complexidades dessa rede de relações e práticas através do conhecimento das trajetórias individuais dos sujeitos, de suas histórias de vida, do cenário passado e presente que os cercam (Slater, 1979), realizei entrevistas com algumas pessoas envolvidas no contexto do Maracastelo – com um então integrante do Estrela Brilhante, com o professor do Centro de Educação da UFPB, Wilson Aragão, e com três moradores do Castelo Branco –, buscando estender tal exercício para tentar apreender suas formas de sociabilidade, suas ambiguidades e antagonismos sob uma perspectiva multilateral. Com os integrantes do Maracastelo, foi ainda muito importante – além de prazerosa e frutífera, devo acrescentar – a vivência cotidiana e o registro de conversas informais em um

diário de campo, esse que se constitui, ao longo desses meses, como um lugar de informação da pesquisa e da minha formação enquanto pesquisadora e pessoa. Além desse contato cotidiano na comunidade e nas relações locais, pude participar de reuniões internas do Coletivo, passando a atuar junto aos seus integrantes em diversas ações propostas por eles.

Além disso, ressalto a importância da *participação observante*. A proposta dessa experiência é que através dela possamos captar as estruturas organizacionais, os modos de realização das atividades, o repertório mobilizado, a relação com o espaço físico, os papéis atribuídos aos participantes, sendo central para o entendimento das relações de sociabilidade e seus significados no interior dos grupos com os quais me propus a partilhar experiências, conhecimentos e interpretações acerca destes.

Muitas formulações da antropologia atual se movem através da ideia da constituição das relações a partir da ação, o que levou ao desenvolvimento das noções de prática e de experiência, afirmando-se por diversas vias que ações não são mera decorrência de normas e conhecimentos explícitos. Essas formulações atingiram as discussões acerca da etnografia, gerando reflexões acerca da participação observante, evocando uma maneira particular de imersão nas relações pesquisadas, seja através do engajamento político ou corporal (Sautchuk; Sauthuk, 2014, p. 576). Tais questões relativas a esse campo partem das pesquisas realizadas por diversos autores em situações distintas, envolvendo conjuntos bastante complexos de habilidades e saberes.

Além da apresentação dos sistemas de práticas e conhecimentos abordados nas pesquisas, é muito útil a discussão das estratégias etnográficas adotadas. Adoto como principal abordagem etnográfica o intuito de aprender, de se engajar efetivamente nas atividades pesquisadas. Tal estratégia propicia uma aproximação com aspectos menos enfatizados em grande parte dos estudos que abordam a temática das culturas tradicionais e sua mediação, além de contribuir para que se evite cair em lugares comuns na constituição da dimensão empírica da pesquisa. Através de tal abordagem, conteúdos arredios às reflexões conscientes e exposições narrativas, como características fundamentais de valores, significados, disposições e técnicas constitutivas do sistema de práticas e conhecimentos com os quais tive a oportunidade de conviver foram acessadas, muitas vezes sem a necessidade de verbalização. Pude perceber que a inserção nesse sistema pela própria prática pode abrir ao antropólogo a oportunidade de um contato mais complexo e efetivo com o universo estudado desde que se parta da ideia de prática afastada da mimese de meus interlocutores. Tal estratégia trata de proporcionar relações que não restrinjam a atividade etnográfica ou o fazer

antropológico ao que pode ser visualmente percebido ou verbalmente comunicado, evitando reproduzir o contraste entre saber e fazer, entre intelecto e ação (Sautchuk; Sautchuk, 2014)

Isso não significa o menosprezo da interação verbal em prol da prática ou da corporalidade. A adoção da noção de experiência é, na verdade, uma forma de se afastar da defesa de um conhecimento calcado na experiência individual do etnógrafo, no intuito de proporcionar um processo de construção coletiva do conhecimento que é integrado à academia e que constitui as relações sociais de poder. Tal noção é tomada como postura indicada, e não como objetivo ou resultado último da interação etnográfica. O engajamento etnográfico é considerado como uma busca pela qualificação das relações estabelecidas pelo etnógrafo nos termos locais. Tais considerações devem-se ao fato de que tais abordagens não são oriundas primariamente de convicções teóricas em defesa da experiência, mas de necessidades advindas dos próprios contextos pesquisados, como se mostrou ser o caso da interação com o Coletivo Maracastelo e as formas de se compreender e abordar os saberes e valores das culturas populares.

Através desse exercício corporal e hermenêutico pode-se perceber uma organização estrutural – como é o caso do modo como se faz maracatu pelo grupo em questão e, ainda mais importante, a que se destina tal atividade - em seu modo prático, operacional. O “como se faz” não pode ser respondido somente através de regras e padrões estéticos (Brinner, 1995 *apud* Sautchuk; Sautchuk, 2014). O aprendizado de um fazer, nesse caso da habilidade de tocar um dos instrumentos do maracatu de baque virado, o agbê, me permitiu sistematizar conhecimentos analíticos sobre competências exigidas por tal atividade, além de permitir discernir elementos que devem ser internalizados na e pela prática daqueles que são mais acessíveis ao aprendizado por ensinamentos verbais – como as *vivências* articuladas pelo Coletivo. Essa experiência de interação com os saberes e sujeitos de dentro e de fora da cultura popular tem por objetivo, portanto, entender as maneiras pelas quais essas lógicas interagem, se reproduzem e contribuem para a atualização e transformação de certos valores em seu contexto de realização. Para isso, tornou-se necessário compreender o que faziam e quais suas interpretações sobre seu fazer, na tentativa de realizar uma etnografia que se insere nas relações e processos em curso, e não apenas na narrativa e na observação que se pode fazer deles.

A aprendizagem – das atividades da vida local, não da cultura enquanto texto ou conhecimento antropológico – surge como forma de inserção etnográfica dentro de um contexto em que as próprias linguagens das culturas tradicionais são mobilizadas no sentido de proporcionar a realização de tal processo. O objetivo da prática do maracatu de baque

virado, assim como de outras brincadeiras populares, como consta na narrativa e, principalmente, nas ações dos integrantes do Maracastelo, é a aprendizagem, essas linguagens servindo de ferramenta para a *Afroeducação*. É também a partir dela que foi possível compreender a trama de relações que produz as culturas tradicionais como forma de saber, ensinar e, assim, construir outras realidades. A aprendizagem tornou-se, ao mesmo tempo, objeto e método da antropologia (Coy, 1989 apud Sautchuk; Sautchuk, 2014). Assim se propõe a pensar a experiência do fazer antropológico não como uma afirmação categórica e substantiva, mas como um esforço de intensificação e indeterminação dos engajamentos empíricos, potencializando, assim, um efetivo diálogo epistemológico.

Orientada por essa perspectiva, trato no Capítulo 3 sobre a relação particular que o Maracastelo estabelece com os saberes e sujeitos da cultura popular, analisando as ações propostas pelo Coletivo dentro e fora do âmbito institucional e, assim, como mobilizam as dinâmicas e tendências normativas atuais, propondo inovações na relação entre a cultura e a educação. Trato ainda sobre como esse grupo insere-se de maneira específica na prática que se faz das linguagens da cultura popular, que atualmente têm relações de cooperação e conflito com o mercado cultural, restando um importante questionamento sobre qual é o lugar dos sujeitos produtores da cultura popular nesse espectro.

Por fim, no Capítulo 4, tentando compreender a agência desses sujeitos populares no contexto atual de interação com sujeitos de fora de sua comunidade, analiso a experiência etnográfica do carnaval do Maracastelo junto ao Estrela Brilhante. Abordo as disputas em torno desse saber que envolvem relações entre grupos que detêm diferentes engajamentos e interpretações acerca das relações entre grupos de estratos sociais distintos, tentando tratar ainda das relações de gênero, corpo e identidades que provocam transformações nas suas formas de relacionamento com a comunidade, com a religião e com o mercado.

Realizar a observação e se propor a participar, a partir de determinada perspectiva, de práticas culturais coletivas exige um modo próprio de estar em campo. Envolve estar presente respeitando o espaço e o tempo das manifestações, entender a forma como se desenvolvem as interações humanas, sua lógica de sociabilidade dentro de um espaço-tempo ritualizado e que, portanto, tem suas regras de participação, para nele adentrar e também dele sair. Essa tomada de posição ética é o que possibilita o envolvimento com os sujeitos em parceria com os quais se pretende construir conhecimento. Nesse sentido, pesquisadora e sujeitos que tem suas práticas focadas na pesquisa, se encontram com a inteireza de suas ações, capazes de gerar reflexões, abstrações e concepções de mundo, o que nos lança em um processo de formação e transformação mútua.

CAPÍTULO 1

História do interesse pela cultura popular: atualizações e transformações

*“Um país que deixa a cultura do povo
se perder nunca será uma nação”*
Candeia

Início esta discussão buscando delimitar historicamente o campo político da cultura popular no Brasil no intuito de refletir o acesso às culturas populares por parte das diferentes camadas que compõem a sociedade e às políticas públicas a elas voltadas, assim como os seus processos de atualização e transformação. Busco abordar quais problemas e desafios se impõem a esse complexo processo histórico, cenário com grande riqueza de opiniões e uma grande diversidade política e epistemológica oriunda da interação entre atores diversos nos âmbitos social, étnico, racial e epistemológico.

Entre a manifestação do que pode ser entendido/identificado como uma comunidade tradicional e a manifestação do que pode ser entendido como um “grupo percussivo de jovens” há encontros e desencontros epistemológicos, ambos podendo ser identificados como “cultura popular”. A ambiguidade no uso desta categoria para nomear eventos de natureza distinta se fez e se faz presente. Esta disputa pelo uso e pela atribuição de significados à categoria de cultura popular – marcada por grandes assimetrias de poder e conflitos sociais – é um dos focos analíticos deste estudo.

Partimos da história do interesse pela cultura popular desde o seu surgimento na Europa do século XVIII, até a sua apropriação no Brasil, ainda antes da virada para o século XX. Nesse período, os discursos que começaram a construir a ideia de nação brasileira se apropriaram das discussões europeias sobre raça, cultura popular e progresso. A história do Maracastelo, grupo em foco, que se relaciona de uma forma particular ao seu momento e ao seu espaço com as comunidades tradicionais – principalmente aquelas ligadas ao maracatu de baque virado – reflete os processos de segregação racial, marginalização e objetificação das culturas populares neste período de longa duração. Essas manifestações – com as quais se relacionam e a partir das quais constroem sua visão de mundo e suas práticas sócio-educativas – são produto do tráfico de escravos, da marginalização e exclusão principalmente das populações negras, indígenas e mestiças, da perseguição às manifestações culturais populares, especialmente as afro-brasileiras. É também como uma resposta e resistência a estes processos que o maracatu de baque virado surgiu e permanece presente e atuante social e ritualisticamente até os dias de hoje, fortalecidos e, ao mesmo tempo, ameaçados por este

momento recente no qual diversos jovens por todo país se interessam em aprender e atualizar seus saberes e práticas.

É necessário, portanto, descrever e analisar processos sociais amplos, como a construção de alteridades e a formação das nações modernas, especialmente no caso brasileiro, incluindo a análise histórica das políticas culturais no país. O objetivo não é delimitar com clareza as fronteiras destas relações, mas sim identificar os conflitos centrais que marcaram historicamente o lugar destas manifestações tradicionais e a maneira com que as comunidades e seus parceiros se articulam interna e externamente a partir disso. Ao descrever como o Coletivo desenvolve seus projetos e articula suas relações com as comunidades tradicionais, foi necessário descrever os processos históricos e as relações de poder que configuram o lugar de fala a partir do qual os integrantes do Maracastelo fazem política.

A partir desses conflitos fundados em relações de alteridade (brancos-não brancos/ elites-popular/ Estado-margens), é possível tentar delimitar um campo político-histórico que permite uma melhor compreensão dos processos descritos. O foco nos conflitos não significa resumir estas relações ao âmbito da violência e da resistência. Significa que são as relações assimétricas de poder entre distintos grupos sociais que configuram as possibilidades de comunicação entre eles. Em uma relação de alteridade, as categorias e mecanismos que permitem a dominação, o silenciamento e o sequestro de fala do outro são também a gramática pela qual se dá o diálogo e as disputas por inclusão política, acesso a lugares de fala e definição de significados dessas próprias categorias.

Busco refletir criticamente sobre a posição da cultura popular frente às instituições hegemônicas, ao mercado, à cultura erudita, à novos grupos que utilizam de alguma forma desta linguagem e à própria comunidade local onde é produzida. Essas questões fazem parte já há tempos dos discursos dos sujeitos das culturas populares, que muitas vezes refletem na linguagem de suas próprias manifestações sagradas sobre as relações de alteridade à que estão sujeitos em um contexto racista, excludente, colonizado e restrito epistemologicamente.

Cultura popular em torno das assimetrias e disputas de poder

Como um conceito que delineia e, ao mesmo tempo, acaba por gerar e/ou aprofundar alteridades, as definições e usos de cultura popular são atravessados por conflitos que marcam e pautam disputas políticas e assimetrias de poder. Como afirmado por Chauí:

A expressão Cultura Popular, como já foi bastante observado, é de difícil definição. Seria a cultura do povo ou a cultura para o povo? A dificuldade, porém, é

maior se nos lembrarmos de que os produtores dessa cultura – as chamadas classes “populares” – não a designam com o adjetivo “popular”, designação empregada por membros de outras classes sociais para definir as manifestações culturais das classes ditas “subalternas”. Assim, trata-se de saber quem, na sociedade, designa uma parte da população como “povo” e de que critérios lança mão para determinar o que é e o que não é “popular” (1989, p. 9-10).

Essas questões levantadas pela autora são centrais para esta discussão. Mais do que traçar a história de um conceito em si, é importante saber que relações de poder atravessam a definição de tal conceito e a que fenômenos e grupos sociais ele se refere em cada contexto histórico no qual é usado (Barbero, 1987). Neste sentido, os usos e definições do conceito de cultura popular aparecem em diversas correntes acadêmicas para além da antropologia. As frentes de discussão são muito variadas e quase independentes entre si, sendo representadas muito mais por filósofos, antropólogos, sociólogos, teóricos da comunicação de massa que pelo folclorista clássico (Carvalho, 1991, p. 3).

No entanto, como um conceito acadêmico apropriado por grupos políticos que atuam fora – porém nunca descolados do meio acadêmico – o conceito de cultura popular também se faz presente em documentos oficiais do Estado, em discursos de gestores/as públicos, em projetos de produtores culturais, em programações de festivais e centros culturais, nas toadas, loas, cantigas e falas dos próprios grupos reificados como representantes da cultura popular, nas propostas estéticas de artistas de diferentes vanguardas e ainda nos discursos e expressões artísticas de grupos de classe média que se enunciam como grupos de cultura popular ou grupos que trabalham com “manifestações tradicionais brasileiras”.

Em paradigmas teóricos, a definição de cultura popular também é um desafio. E como um conceito que estabelece um lugar social para certo grupo a partir da nomeação e fundação de uma alteridade, ele reifica “um outro”, delinea uma categoria social a partir de uma categoria analítica (Segato, 2000). Esses muitos “outros”, muitas vezes também se apropriam desta reificação para, mesmo que em uma posição subordinada, atuarem estrategicamente a partir dessa relação assimétrica. Desde essa identificação que marca sua posição em relação a “um outro”, exploram as possibilidades políticas que a categorização de cultura popular permite especialmente em um momento histórico de celebração oficial da diversidade cultural e de formulação e implementação de políticas culturais que englobam leis de incentivo, políticas de registro, inventariação e salvaguarda do patrimônio, normatização das convenções internacionais e ações de proteção e promoção da diversidade cultural.

A perspectiva que atravessa esta análise é a identificação da cultura popular como um campo de conflitos no qual, ainda que não haja claras fronteiras sociais, é possível identificar

dois grupos: de um lado as elites que historicamente fizeram uso da categoria analítica de cultura popular para classificarem e se apropriarem das manifestações simbólicas e da fala de grupos nomeados pela cultura popular enquanto uma categoria social. Por outro, as culturas populares – os sujeitos coletivos e tradicionais da cultura popular enquanto categoria social –, composta por sujeitos reificados, mas que também se apropriaram desta categoria, utilizando-a politicamente. Em contraposição às elites, tratam-se de grupos marginalizados, sobretudo nas dimensões social, racial, geográfica e epistemológica.

Ademais, dentre as diversas definições propostas de cultura popular, acadêmicas ou não, em vários momentos a alteridade básica entre cultura popular e erudita se relaciona de modo íntimo com outras alteridades fundantes da nação moderna, como tradição e modernidade, povo e elite, negros e brancos, indivíduo e cultura, civilização e barbárie, rural e urbano. Essas dicotomias estabelecidas atravessam, em algum momento, a divisão entre uma cultura erudita – letrada e representante superior do progresso nacional – com uma cultura popular – oral e representante inferior de um passado tradicional em desaparecimento – que dificilmente é reconhecida como um equivalente em complexidade e capacidade de produção de conhecimento (Chauí, 1989).

Apesar da difícil definição, é importante tentar delinear como as categorias analítica e social de cultura popular surgiram e que disputas políticas delinearão seus usos e como isto se reflete hoje na ação, discurso e produção do Estado, da academia, das elites artísticas e dos próprios grupos reificados como cultura popular. Fazer a história dos processos implica em fazer a história das categorias nas quais os analisamos, assim como das palavras com as quais os nomeamos (Barbero, 1987). Nesse sentido, a categoria de cultura popular faz referência a sujeitos coletivos reificados que sofreram e sofrem as consequências simbólicas e materiais de serem categorizados enquanto tal. Assim, ao trabalhar a história do conceito, com enfoque em como a discussão foi apropriada no Brasil, busca-se realizar uma discussão que não se prende apenas às disputas referentes a carga semântica do conceito, ou mesmo ou seu caráter metodológico, mas também como este conceito trabalhado teoricamente dá consistência a uma categoria social e classifica certos grupos, definindo para eles lugares de fala e de ação política em relação a outros grupos.

A invenção de uma categoria social e analítica

Manuela Carneiro da Cunha (2009) traz uma questão muito relevante quando trabalha a apropriação da categoria cultura por populações tradicionais, discutindo como os “nativos”

lidam com tal conceito. Segundo a autora, “a escolha do termo de empréstimo *cultura* indica que estamos situados num registro específico, um registro interétnico que deve ser distinguido do registro da vida cotidiana da aldeia” (Cunha, 2009, p.370, grifos no original). A apropriação da categoria cultura leva ao surgimento da “cultura”, ou seja, a vivência cotidiana e comunitária traduzida para um conceito estrangeiro cuja escolha não é causal e funciona como uma possibilidade de comunicação, inserção política e demanda por políticas públicas, fazendo sentido apenas em alguns contextos de contato e comunicação (Cunha, 2009).

Assim como ocorreu com a categoria *cultura*, Cunha enumera outras categorias de encontro colonial que passaram por processo semelhante, como as de nativo e negro, por exemplo (Cunha, 2009, p.278). Analogamente, é possível identificar tal processo também no que toca a cultura popular, pois na medida em que a categoria foi transportada da Europa para o Brasil e outros países americanos, esta também passou a nomear uma alteridade do encontro colonial, especialmente ao se relacionar com a categoria de *raça*. Cunha afirma que “não deixa de ser notável o fato de que com muita frequência os povos que de início foram forçados a habitar estas categorias [cultura, negro, nativo, etc.] tenham sido capazes de se apossar delas, convertendo termos carregados de preconceito em bandeiras mobilizadoras” (Cunha, 2009, p.278). No mesmo sentido, as culturas populares, de modo paulatino e contextual, têm passado a adotar o rótulo de *cultura popular* como um meio de tradução de sua experiência para outros grupos sociais, assim como uma maneira de demandar políticas e recursos frente a um Estado que reifica cultura popular enquanto um objeto de seus atos (Csermak, 2013).

A alteridade preexistente vem dar forma às categorias analíticas e sociais ao mesmo tempo em que a formulação destas categorias funda uma relação de alteridade e assimetria de poder, ambas as operações acontecendo diante do encontro entre diferentes. Vale trazer a discussão de Roy Wagner (2010 [1981]) da cultura como invenção, no qual o autor afirma que no ato que o antropólogo inventa outra cultura, inventa também a sua própria e ainda acaba por reinventar a noção de cultura em si. A antropologia, no caso, nos ensina a objetificar a cultura. O autor argumenta que

“A relação que o antropólogo constrói entre duas culturas – a qual, por sua vez, objetifica essas culturas e em consequência as ‘cria’ para ele – emerge precisamente desse seu ato de ‘invenção’, do uso que faz de significados por ele conhecidos ao construir uma representação compreensível do seu objeto de estudo. O resultado é uma analogia, ou um conjunto de analogias, que ‘traduz’ um grupo de significados básicos em um outro, e pode-se dizer que essas analogias participam ao mesmo tempo de ambos os sistemas de significados, da mesma maneira que seu criador.” (Wagner, 2010 [1981], p.36-37).

O conceito de cultura popular, analogamente ao de cultura, objetifica um conjunto de significados “nativos” em uma analogia que traduz esta experiência para o mundo dos significados do pesquisador, este que atua de forma específica na disputa pelo uso político de tais experiências. A analogia criada, no caso da cultura popular, participa de ambos os mundos e não é por acaso que em muitos momentos passa a ser usada contextualmente pelos próprios sujeitos objetificados, especialmente quando é necessário traduzir os seus significados para a academia ou para o Estado.

Ao falar de cultura popular, portanto, nos referimos a um conceito que adquire vida além das fronteiras da academia ou da intelectualidade, passando a ter existência enquanto categoria social para os grupos que se apropriam desta categoria analítica como um elemento de identificação. Tal processo não abarca toda a carga semântica do conceito, é, na verdade, uma forma de disputá-lo e acessá-lo contextualmente, visando a comunicação e o relacionamento político intra e extragrupal.

Nesse sentido, e guardadas as devidas proporções, tal processo é análogo à como *raça*, uma categoria analítica oriunda do racismo científico, foi reinterpretada e apropriada por atores sociais diversos, incluindo os movimentos antirracistas, mesmo após deixar de ser usada no discurso científico. Mesmo com a superação deste paradigma – de que a humanidade é dividida e hierarquizada em raças –, *raça* continua a existir enquanto uma categoria social que hierarquiza grupos a partir de suas definições de pertencimento. Mais que isso, *raça* passa a ser um identificador positivo para a população negra e como elemento aglutinador desta em movimentos sociais e grupos culturais e, também por isso, uma categoria analítica ainda relevante para a academia. De modo análogo, a categoria analítica de cultura popular ganha existência para além das fronteiras da academia e passa a ser reclamada por comunidades tradicionais, artistas populares, educadores, entre outros. Na verdade, cultura popular não dá conta de aglutinar a multiplicidade de significados que comunidades tradicionais e artistas populares dão às suas manifestações, mas dá conta de ser uma categoria social que permite que outros grupos sociais e instituições traduzam aquelas práticas para um conceito que compreendem e, por isso mesmo, seu uso é estratégico em diversos contextos.

Inspirada pela divisão entre cultura com e sem aspas proposta por Cunha (2009), trabalharei com duas dimensões de cultura popular: a primeira como um conceito ou categoria analítica que tem uma história e que é alvo de disputa por diversos grupos no sentido de classificar e interpretar certo grupo de fenômenos e a segunda como uma categoria social que decorre da classificação feita por este conceito e que, apesar de, num primeiro momento,

nomear de modo unilateral tais fenômenos, ganha existência para além das fronteiras da academia e é também apropriado por diversos grupos sociais (Csermak, 2013).

Cultura Popular, Folclore e cultura erudita: a criação da “nação”

Partindo do princípio, vemos que cultura popular é uma categoria analítica presente em várias análises da formação dos Estados-nacionais europeus, especialmente no trabalho de historiadores culturais e críticos literários que se propuseram a estudar as culturas opostas às culturas eruditas no longo período que vai do fim da Idade Média até o século XIX (Ginzburg, 1997; Burke 1998; Bakhtin, 1987 [1941]).

É como parte do processo de formação destes Estados nacionais que a divisão entre o que é cultura erudita ou popular se dá de forma hierarquizada, nomeando e ao mesmo tempo dando existência a uma alteridade. Carvalho (2000) afirma que a construção de um ideal de uma cultura folclórica pura e autêntica foi construída pelos românticos alemães ao mesmo tempo em que construía o ideal de uma cultura clássica, de elite, considerada superior. “O romantismo, ele mesmo, é o meio fundamental da expansão de uma concepção de mundo e do homem formulada no século XIX” (Cavalcanti, Vilhena et al, 2012[1992]). A construção dos conceitos de folclore e de cultura erudita fazem parte desse processo da formação discursiva dos Estados-nacionais europeus. Os estudiosos da cultura popular, como, por exemplo, J. G. Herder, entendiam-na não como uma expressão essencial para o entendimento do ser nacional alemão (Burke, 1998). Assim como na Alemanha, em vários países dentro e fora da Europa, os estudos sobre folclore proliferaram durante o século XIX e estiveram intimamente ligados aos processos de construção de uma ideia moderna de nação (Segato, 2000; Vilhena, 1997).

Uma questão importante de ressaltar é como se dava a difícil divisão entre o que era considerado cultura popular ou erudita. Tanto o delineamento do objeto quanto a definição do conceito acabam por constituir um desafio para vários pesquisadores que voltam seu olhar para a questão da cultura popular. Isto se dá não apenas por um desafio teórico em reificar o objeto e em definir o conceito frente a outros conceitos, como cultura erudita e cultura de massa, mas pela própria realidade complexa e cheia de contradições que acadêmicos/as tentam domesticar a partir da cultura popular.

Dentro do paradigma evolucionista que as ciências humanas construíram no século XIX, a oposição civilizado-primitivo não conseguia explicar satisfatoriamente as diferenças encontradas nos seios das próprias sociedades ocidentais. Na escala estabelecida, as classes subalternas da Europa encontravam-se em relativa posição de vantagem com relação aos

chamados primitivos, afinal eram grupos de brancos, cristãos e que faziam parte da mesma nação ou do projeto de nação daqueles que os pesquisavam (Burke, 1998). Para solucionar a questão de explicar as contradições internas das sociedades ditas civilizadas, novos conceitos e métodos surgiram, especialmente a cultura popular e o folclore, buscando classificar hierarquicamente as culturas das diferentes classes existentes no interior das sociedades europeias.

A partir de fins do século XVIII, e mais profundamente no século XIX, intelectuais de diversos países se dedicaram a estudar e categorizar a cultura de grupos subalternos de suas próprias sociedades, em um movimento análogo ao que a própria antropologia fez em relação às sociedades não ocidentais, demonstrando a necessidade ampla de estudar “o outro”, diferentes outros, diferentes alteridades, sejam aquelas advindas da opressão de classe ou aquelas decorridas do colonialismo (Ginzburg, 1987, p.17). O conceito de cultura popular, segundo Roger Chartier (1995, p. 179) tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações assimétricas de poder mantidas pelos intelectuais ocidentais com uma alteridade cultural mais difícil de ser pensada que a dos mundos “exóticos”. A dificuldade reside, segundo Csermak (2013), na impossibilidade de aplicar os determinismos geográfico e racial, teorias complementares ao evolucionismo social, ao estudo das sociedades subalternas da Europa ocidental.

Segundo Lilia Schwarcz (1993), o determinismo geográfico e o determinismo racial foram duas escolas muito influentes no pensamento científico do século XIX¹. O uso do determinismo geográfico para explicar a hierarquização entre cultura popular e erudita seria possível apenas na dicotomia rural-urbano, mas muitas vezes as expressões da cultura popular também eram observadas nas cidades – o que acontece com cada vez mais intensidade no decorrer do século XX, na Europa e no Brasil, incluído nessa dinâmica o processo de crescimento das nações de maracatu em Recife (Carvalho, 2007). No caso do determinismo racial, a explicação faria ainda menos sentido, pois as diferenças fenópticas que serviam de base para o racismo científico eram menos observáveis do que aquelas existentes na diferenciação entre brancos e não-brancos no mundo colonial.

¹ A primeira postulava que “[...] o desenvolvimento cultural de uma nação seria totalmente condicionado pelo meio” (Schwarcz, 1993, p.58) e, a partir da análise do clima e das condições físicas de determinado país, seria possível avaliar seu potencial de civilização. Já a segunda postulava que as raças constituíam fenômenos finais e imutáveis determinados biologicamente e que havia uma continuidade entre aspectos físicos e morais, legitimando, assim, uma hierarquização cultural a partir de características fenópticas dos grupos sociais (Schwarcz, 1993).

Cultura popular, portanto, é um conceito que nos diz mais sobre aqueles que o estudam do que sobre aqueles que são estudados por ele. Como afirma Renato Ortiz (1992, p.7), os dados compilados pelos folcloristas “[...] dizem pouco sobre a realidade das classes subalternas, muito sobre a ideologia dos que os coletaram”. Os estudos de cultura popular nos informam mais sobre as relações de poder entre pesquisador e pesquisados do que sobre estes últimos em si. Peter Burke (1998, p.16-17) afirma que “a fronteira entre as várias culturas do povo e as culturas das elites [...] é vaga e por isso a atenção dos estudiosos do assunto deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas.” Tal afirmação é bastante relevante para o contexto da análise que aqui delineamos, dado que o Coletivo Maracastelo, enquanto grupo representante de uma das formas atuais de cultura popular (enquanto categoria social), media e interage tanto com o mundo erudito como, principalmente, com o mundo tradicional. Já Bakhtin (1987 [1941]) atenta para o caráter interativo e dialógico da cultura popular enquanto categoria social com a cultura oficial, existindo uma influência recíproca entre ambas. O autor complexifica, assim, a impressão de distanciamento que as análises teóricas dos folcloristas e românticos do século XIX passavam ao reificar seus objetos de estudo como algo externo às suas próprias experiências², trazendo vários exemplos da participação das altas classes europeias na cultura popular, especialmente em festividades como o Carnaval.

É interessante analisar também que a “descoberta do povo” realizada pela geração romântica (Burke, 1998) reflete mais uma nova concepção e uso político da categoria analítica de cultura popular por parte das elites que uma descoberta da cultura popular (enquanto categoria social) em si. Novas concepções e usos políticos para categorias e relações de alteridade já existentes, como veremos, ocorrem também no Brasil do século XX e dos dias atuais. A descoberta do povo da qual fala Burke, portanto, configura a gênese de uma alteridade que se *crystaliza* na Europa como uma divisão rígida, ao menos formalmente, entre os grupos sociais populares e eruditos e suas respectivas culturas.

Nesse sentido, o distanciamento “sujeito pesquisador – objeto de estudo” que os românticos e, posteriormente, os folcloristas teriam com a cultura popular na Europa dos séculos XVIII e XIX não é resultado da descoberta de algo novo, e sim de um novo posicionamento político e intelectual das elites diante da cultura das camadas populares. É um

² A partir da obra de Bakhtin, Burke (1998) propõe o conceito de biculturalidade das elites, segundo o qual estas, pela posição privilegiada de poder, podem transitar entre a cultura popular e a cultura de elite, trânsito proibido para as classes subalternas, estas excluídas do principal mecanismo de transmissão de saber desta última: a escrita

posicionamento bastante similar que balizará a atuação dos folcloristas no Brasil até os anos 1950, quando um maior engajamento político deste grupo de intelectuais alterará em parte esta dinâmica (Csermak, 2013).

A descoberta do povo, como descrita por Burke (1998), logo, está inserida dentro de um contexto mais amplo de formação e consolidação de Estados-nacionais e da elaboração de narrativas modernas sobre a nação. Para o autor, o próprio conceito de cultura popular surge nesse momento – na virada do século XVIII para o XIX. É quando o “povo” se torna tema de interesse para intelectuais, principalmente para a influente geração dos românticos. No entanto, não eram critérios socioeconômicos que definiam quem se enquadrava como povo, tratando-se, pois, de uma visão idealizada deste na qual qualquer heterogeneidade era diluída em homogeneidade. Ortiz (1986, p. 21) afirma que Herder, ao definir o povo como unidade base da nação, o conceitua como “[...] um grupo homogêneo com hábitos mentais similares no qual os indivíduos participam de uma cultura única que simboliza o esplendor do passado.” Os românticos, oriundos em sua maioria das elites, definiram o povo em contraposição à sua autoimagem, sendo este interessante enquanto algo exótico, caracterizado como “[...] natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade [...]” (Burke, 1998, p. 37). Por essas características que esta concepção de povo serviu a um discurso romântico sobre a alma nacional, que residia na cultura popular (enquanto categoria social).

Ao se opor ao Iluminismo e suas noções de progresso e razão, cultuando o gosto pelo passado e pelo exótico (Chauí, 1989), o Romantismo teve um impacto importante no estabelecimento do conceito de cultura popular, transformando a tendência negativa de repressão às manifestações populares em elemento positivo (Ortiz, 1986). A novidade dessa descoberta do popular seria a construção ideológica da singularidade de cada nação sobre a base da singularidade das expressões culturais do povo³. No entanto, ao mesmo tempo que estabelecem tal positividade, são responsáveis por reificar essas manifestações, preocupados com a apreensão do popular enquanto elemento simbólico que poderia ser razoavelmente descolado de seus sujeitos produtores, estes que não eram em si objeto de curiosidade ou preocupação. É importante ressaltar que essa curiosidade pelo exótico tem como consequência a própria fundação do exótico, a designação deste rótulo a certos grupos de

³ As manifestações artísticas foram, assim, particularmente valorizadas, sendo tomadas como a expressão do homem em sociedade em sua plenitude. Ao criar, o artista deveria expressar a “individualidade coletiva” (Cavalcanti, Vilhena et al, 2012).

maneira unilateral. Essa reificação também acontece a partir do uso da categoria cultura popular, usada em referência a determinados grupos sociais, ou mesmo através da rotulação generalista e abstrata de povo a todos aqueles que não são a elite (Burke, 1998).

Segundo Peter Burke (1988, p. 48), o Romantismo definiu os três traços principais do que se tornou a categoria analítica de cultura popular: o primitivismo, o purismo e o comunalismo. O primitivismo localizava a origem das expressões populares em um tempo remoto indeterminado. Valorizava o selvagem, o natural e o exótico em contraste com a arte, considerada polida e culta. O distante e o popular eram equiparados. O purismo falava da produção popular como expressão da natureza inculta, simples, instintiva e irracional do próprio povo. Já o comunalismo se refere à teoria criada pelos irmãos Grimm, derivada da teoria organicista da história e da linguagem dos povos (Travassos, 1997), segundo a qual a poesia popular floresceria espontaneamente, não existindo autor nem estilo individualizados. Na cultura popular, o papel da tradição e do passado da comunidade seria maior do que o do indivíduo, a comunidade sendo a individualidade singular. A poesia popular dos comunalistas traz consigo o mesmo estatuto das representações coletivas de Durkheim: não nascem nas consciências individuais, não são a média ou o somatório destas consciências. A música popular, para os comunalistas, como a sociedade, para Durkheim, é uma realidade *sui generis*. Há entre ela e a música culta a distância que separa as expressões comunais das individuais, da mesma forma como há entre representações individuais e coletivas a distância que permite reconhecer o fato social (Travassos, 1997)⁴.

Ainda no século XIX, outro grupo de intelectuais passa a tomar a categoria social de cultura popular, mais especificamente o folclore, como objeto de estudo. Conhecidos como

⁴ Mário de Andrade, já no Brasil do começo do século XX, num contexto dominado pelas tendências dos modernistas, se alinharia às concepções dos comunalistas que admitiam a criação individual, mas consideravam-na desimportante face aos fatos de interesse etnográfico: adoção seletiva e transformadora de conteúdos culturais por parte da coletividade. Nisso consistiria a criação pelo povo. Para esse autor brasileiro, a reflexão sobre música popular vinculou-se ao problema mais amplo da oposição entre indivíduo e sociedade. Esse, em seus estudos, fazia uma homologia entre indivíduo e nação, processo que facilitou a transferência do pensamento acerca da criação artística individual para o plano coletivo da cultura popular (Travassos, 1997). Numa forma de primitivismo, também bastante presente nas formulações europeias acerca da cultura popular (Burke, 2010), a ideia de indivíduo primitivo foi deslocada para o povo, estrato impreciso da sociedade, visto como um “indivíduo grande”. A inconsciência instintiva do povo forneceria a expressão da entidade nacional. Tomada pelos artistas conscientemente, tal expressão seria transformada numa arte culta, moderna e nacional. Forma-se aí o paradoxo do primitivismo como formulado por Elizabeth Travassos (1997): de um lado exteriorização instintiva, fisiologicamente determinada, que não aciona a inteligência lógica; do outro, elaboração técnica e linguagem que, internalizando a expressão popular, geraria uma arte autêntica nacional. As ideias primitivistas de Mário de Andrade eram então transferidas para uma concepção de identidade em que particularismos culturais originários já teriam se diluído. Os povos primitivos dos esquemas evolucionistas – índios e africanos – estão diluídos numa ideia de nação homogênea, que seria construída a partir do estudo das “fontes vitais de criação” musical.

folcloristas, fundaram publicações e sociedades em diversos países, inclusive no Brasil. “A própria palavra folclore provém do neologismo inglês *folk-lore* (saber do povo), cunhado por William John Thoms para denominar, em 1846, um campo de estudos até então identificado como antiguidades populares ou literatura popular” (Cavalcanti; Vilhena, 2012 [1992], p. 76). O termo paulatinamente ganhou expressão, nomeando não só um campo de estudos como também um grupo de fenômenos sociais antes referidos com outros nomes, inclusive cultura popular.

Diferentemente dos românticos, os folcloristas passam a se ver menos como coletores de material popular, sendo este apenas o método necessário para o alcance de uma descrição mais apurada desta realidade, de uma interpretação científica dos fatos folclóricos. O caráter cientificista do Folclorismo teve uma grande influência de autores positivistas que fundaram as ciências sociais no século XIX (Ortiz, 1986), o primitivo do mundo colonial e o “selvagem moderno” – o outro presente dentro das próprias sociedades ocidentais – sendo aproximados, o primeiro se tornando o objeto de estudos da Antropologia, enquanto o segundo seria a ocupação dos folcloristas. Esses pretendiam sistematizar o saber popular desde a extensa coleta de dados. No entanto, nunca desenvolveram uma metodologia consistente, seus estudos formando mais um mosaico do que um todo representativo das manifestações populares (Csermak, 2013).

No cerne da curiosidade pelo exótico que marcou o século XIX, esta que não esteve presente somente no campo das ciências, contaminando também as artes e a imprensa a partir do fim do século (Csermak, 2013) – seja o exótico do mundo colonial ou aquele exótico interno – os estudos de folclore ganharam imensa popularidade. Tanto o Folclorismo como o Romantismo foram matrizes de pensamento que encontraram pronta repercussão no Brasil. Como nas demais áreas de conhecimento, a trajetória dos estudos de folclore no Brasil mantém estreitas relações com debates do contexto intelectual europeu, apesar da necessária adaptação desse modelo de estudos à realidade local.

Vemos então que cultura popular e folclore são conceitos que fazem parte de um mesmo processo de relações políticas e de produção de conhecimento de certos grupos por outros, assim como categorias que descrevem, em certa medida, os mesmos fenômenos sociais. Em muitos momentos, sem embargo, os conceitos se diferenciam bastante e também passam a designar fenômenos distintos, tal aproximação entre conceitos não sendo consensual na literatura sobre o tema (Csermak, 2013).

Na cabeça de alguns, folclore é tudo que o homem do povo faz e reproduz como tradição. Na de outros, é só uma pequena parte das tradições populares. Na cabeça de uns, o domínio do que é *folclore* é tão grande quanto o do que é *cultura*. Na de outros, por isso mesmo folclore não existe e é melhor chamar *cultura*, *cultura popular* o que alguns chamam *folclore*. E, de fato, para algumas pessoas as duas palavras são sinônimas e podem suceder-se sem problemas em um mesmo parágrafo (Brandão, 1983, p.23, grifos no original).

Tal trecho é uma indicação de que, no caso brasileiro, ambos os conceitos e as categorias se relacionam intimamente. Além dos diferentes usos propostos por diferentes agentes, é possível traçar a história de ambos os conceitos dentro de um mesmo processo histórico e de um mesmo campo teórico. Tais disputas pela definição de conceitos e de categorias analíticas e sociais fazem parte de um campo político amplo, no qual interagem folcloristas, gestores públicos, cientistas sociais, educadores, organizações e movimentos sociais, artistas populares, comunidades tradicionais, produtores/as culturais, entre outros.

Mais do que encontrar definições estáticas para tais conceitos e categorias, é importante definir as alteridades decorrentes deste complexo processo histórico, responsável por delinear categorias sociais que travam disputas entre si por meio da disputa pelos significados destes conceitos e das próprias categorias que os delimitam. Nesse sentido, é possível utilizar folclore e cultura popular como conceitos, se não equivalentes, pelo menos decorrentes de uma mesma dinâmica de relações de poder, esta que abarca a cultura originada do povo – com todas as ambiguidades que o termo povo carrega – e a alteridade decorrente de processos sociais mais amplos, como a industrialização e a urbanização, ao qual creio ser necessário acrescentar o colonialismo, os nacionalismos e o racismo, processos estes que fazem parte do contexto de surgimento da maioria das manifestações populares às quais este texto fará referência. Assim, folclore e cultura popular são questões centrais para compreender tal dinâmica de relações e relacioná-las torna-se, portanto, inevitável, pois faz parte da forma específica que esse processo histórico-epistemológico se deu no contexto brasileiro.

No Brasil, cultura popular e folclore tornaram-se objetos de interesse e estudo de intelectuais desde o fim do século XIX⁵. Embora muitos textos brasileiros de diferentes épocas tenham se proposto a definir folclore e/ou cultura popular, tais esforços teóricos dialogam pouco entre si, apresentando metodologias bastante variadas e difusas desde a geração dos folcloristas (Ortiz, 1986). Além disso, a problematização da relação entre estes conceitos também é escassa na produção acadêmica. Mesmo assim, quando a questão é a

5 No entanto, e apesar dos esforços de alguns autores como Edison Carneiro (2008 [1975]), é apenas na década de 1980 que a academia passa a se debruçar com mais densidade sobre a perspectiva histórica de tais conceitos, com especial contribuição de autores como Rita Laura Segato (2000), Luis Rodolfo Vilhena (1997), Maria Laura Viveiros de Castro *et al* (2012), José Jorge de Carvalho (2004; 2007) e Elizabeth Travassos (1997).

classificação dos fenômenos a serem estudados, ambos os conceitos acabam por classificar categorias similares de fenômenos, como os mais variados folguedos populares, o artesanato, entre outros.

É apenas no século XX, na trilha dos estudos sobre a massificação cultural e dos meios de comunicação que tais conceitos se distanciam para algumas escolas de pensamento e passam a fazer referência a fenômenos sociais distintos (Csermak, 2013). O estudo da cultura popular, no momento presente, deve tomar em conta a articulação de diversos fatores sumamente complexos e dinâmicos como a produção cultural vinculada aos meios de comunicação de massa, o turismo, a migração interna, a secularização crescente de nossas sociedades, a tendência à espetacularização de festas e ritos tradicionais e o surgimento de grupos urbanos responsáveis por articular novos interesses e usos das manifestações e saberes tradicionais. Assim, os conceitos e categorias mobilizados atualmente, seja cultura popular ou folclore, precisam dar conta de um novo contexto em que se inserem as manifestações populares – o qual será discutido no próximo capítulo.

Vale salientar que, em meio a disputas semânticas e políticas, enquanto o conceito de folclore ganha respaldo e prestígio por meio da renovação dos estudos em torno desta categoria em países como os Estados Unidos, este conceito cai em desuso no Brasil, dando lugar ao conceito de cultura popular (Csermak, 2013). Tendo uma acepção mais restrita e conservadora (Brandão, 1983), o folclore acabou perdendo centralidade no empreendimento de interpretar e dar nome a certo grupo de fenômenos sociais brasileiros. Além disso, nas últimas duas décadas, foi a categoria de cultura popular que ganhou uso no âmbito das políticas públicas no Brasil, convivendo ao lado de outras ideias e noções, além de até mesmo outras categorias mobilizadas por diversos grupos, tradicionais ou não.

Apropriação simbólica, reificação e ambiguidade no Brasil

Entre os estudos das sociedades ditas primitivas e aqueles que abordam a cultura popular na Europa, existem algumas características em comum. Além do interesse pelo exótico, uma delas é a preocupação em registrar e inventariar culturas em desaparecimento. Segundo Segato (2000), um mundo emergente, progressista e voltado para o futuro ligado à cultura erudita se contrapunha a um mundo fragmentado, em desaparecimento e voltado para o passado ligado à cultura popular, assim uma divisão marcada pela temporalidade entre as culturas erudita e popular. Assim como a antropologia fez ao estudar aqueles grupos que aparentemente estavam sucumbindo física e simbolicamente ao encontro colonial, os estudos de cultura popular também se preocuparam em estudar aquelas expressões em vias de

desaparecimento frente ao crescimento das cidades e ao progresso que abarcava cada vez um contingente populacional maior (Burke, 1998).

Entretanto, como argumenta Marshall Sahlins em relação aos povos indígenas, salvo aqueles grupos que efetivamente foram eliminados fisicamente pelo colonialismo, tais sociedades ainda estão desaparecendo e estarão sempre, recusando tanto desaparecer quanto se tornar como nós (Sahlins, 1997, p. 52). Vemos, assim, que a própria classificação reificadora é responsável por legitimar a prática museológica de coleção de suas expressões, como se a inventariação, por si só, salvasse os conteúdos simbólicos representantes da “alma nacional” do desaparecimento dos sujeitos populares que os produzem. José Reginaldo dos Santos trata deste processo em sua obra *A retórica da perda*, afirmando ao falar sobre as práticas de colecionamento que

A nortear essas práticas está uma concepção moderna de história em que esta aparece como um processo inexorável de destruição em que valores, instituições e objetos associados a uma “cultura”, “tradição”, “identidade” ou “memória nacional” tendem a se perder. Os remanescentes do passado, assim como as diferenças entre culturas, tenderiam a ser apagadas e substituídas por um espaço marcado pela uniformidade. Esse processo é considerado de modo unívoco, reificadamente, sem que se leve em conta, de modo complementar, os processos inversos de permanência e recriação das diferenças em outros planos. O efeito dessa visão é desenhar um enquadramento mítico para o processo histórico, que é equacionado, de modo absoluto, à destruição e homogeneização do passado e das culturas. Na medida em que este processo é tomado como um dado, e que o presente é narrado como uma situação de perda progressiva, estruturam-se e legitimam-se aquelas práticas de colecionamento, restauração e preservação de “patrimônios culturais” representativos de categorias e grupos sociais diversos (Santos, 1996, p. 22-23, grifos no original).

O discurso do desaparecimento legitima, portanto, a apropriação da cultura popular por um grupo alheio à vivência comunitária desta, seja este grupo formado por intelectuais, artistas ou por agentes do próprio Estado. Nesse sentido, esse discurso leva à ocultação de seus sujeitos produtores e, conseqüentemente, das relações de poder que levaram ao estabelecimento desta relação de apropriação simbólica, fazendo com que o próprio ato de reificação que viabiliza o estudo da cultura popular se torne um gesto de apropriação. Michel de Certeau, nesse sentido, afirma que “[...] se os procedimentos científicos não são inocentes, se seus objetivos dependem de uma organização política, o próprio discurso da ciência deve admitir uma função que lhe é concedida por uma sociedade: ocultar o que ele pretende mostrar.” (Certeau, 2008 [1974], p. 58).

Ao discutir a formação dos patrimônios culturais nacionais, dentro dos quais se enquadram diversos discursos e políticas acerca do popular, Santos (1996) afirma que a apropriação implica uma atitude de poder e controle sobre aquilo que é objeto dessa apropriação, implicando também um processo de identificação por meio do qual um conjunto de diferenças é transformado em identidade. Nos discursos sobre patrimônio cultural, a

apropriação é vista como uma resposta necessária à fragmentação e à transitoriedade de objetos e valores. “Apropriar-se é sinônimo de preservação e definição de uma identidade, o que significa dizer, no plano das narrativas nacionais, que uma nação torna-se o que ela é na medida em que se apropria do seu patrimônio” (Santos, 1996, p. 24).

O processo de construção de narrativas nacionais é permeado, portanto, por relações de poder nas quais algumas narrativas se sobrepõem a outras. Isso significa que um grupo foi capaz de estabelecer narrativas hegemônicas não somente sobre si próprio, mas também sobre outros grupos, processo este permitido pela apropriação simbólica e pelo controle de um grupo por outro. Tomando a nação como um projeto em constante construção, Santos (1996, p. 63) afirma que esta é concebida como a legítima proprietária de sua cultura, e que existe na medida em que se apropria de si mesma por meio de suas manifestações culturais. Santos (1996), então, analisa como os discursos e políticas de patrimonialização no Brasil se apropriaram de fragmentos culturais retirados de seus contextos originais para tecer uma narrativa hegemônica sobre a identidade nacional. As narrativas nacionais, portanto, escolhem fragmentos descontextualizados que, em lugar de trazer grupos marginalizados para o processo de construção da nação, tem como função legitimar um projeto hegemônico.

O interesse pela cultura popular é, assim, também um meio de controle daquilo que era considerado pelas elites ameaçador no próprio povo, numa tentativa de domesticação deste. Essa apropriação idealizada do popular é feita, nesse período, de forma monológica, ficando a cargo dos pesquisadores o controle daquilo que é considerado ameaçador, sem necessidade de negociação com aqueles os quais estes pesquisam. Surge uma série de operações, tanto dos intelectuais de elite como do próprio Estado, que transformarão a cultura popular de um modo de vida de um grupo em um patrimônio nacional passível de apropriação simbólica de um grupo por outro, passível de inventariação e cristalização daquilo que representa um passado mítico e uma sobrevivência efêmera daquilo que é considerado a alma nacional. Os sujeitos produtores da cultura popular são considerados desnecessários posto que suas expressões já foram coletadas por especialistas.

A apropriação da cultura popular torna-se parte constituinte do discurso oficial da nação, enquanto representação da ideia de povo, ideia cara à solidariedade que o sentimento nacional enseja (Segato, 2000). Assim, o projeto moderno de nação inclui em si o resquíio do passado a ser superado pelo progresso, pois pretende abarcar todos os setores, apropriando-se dos bens históricos e das tradições populares. Marilena Chauí, tratando de tal contexto, afirma que “[...] a cultura popular ou o popular na cultura torna-se alicerce dos nacionalismos emergentes”. (Chauí, 1989, p. 19).

O projeto moderno de nação primeiro representa seus outros a partir da fundação de alteridades – raciais, sociais, de gênero, etc. –, para posteriormente abarcar tais diferenças enquanto constituintes marginais da nação, passando, a partir daí, a apropriar-se de modo controlado de tais grupos nos discursos nacionais, nos aparatos legais do Estado e nas políticas públicas. Segundo Segato (2000, p. 15), a ideia de nação é contraposta e ao mesmo tempo associada à ideia de povo, pois que

[...] os intelectuais que dirigiam inicialmente sua atenção para estes saberes populares o fizeram da perspectiva da nação e de suas instituições, no nome de uma sociedade global que, no seio de um projeto de sedimentação e auto-representação, tentava esquadrihar para dentro para identificar alguns possíveis elementos emblemáticos que pudessem ser invocados em estratégias de unidade e integração.

A nação, assim, não apenas é um projeto de exclusão do popular e de seus outros, mas um projeto totalizador que ao mesmo tempo em que dá nome e exclui certas camadas sociais, passa a se associar e se apropriar da produção cultural destas. A consequência disso é a fundação de uma alteridade que classifica e hierarquiza grupos sociais e suas expressões culturais ao mesmo tempo em que permite o controle de uns por outros. A dicotomia cultura popular–erudita cria, por um lado, fronteiras artificiais e de difícil demarcação entre duas categorias e, por outro, vem dar nome a uma relação de assimetria de poder já existente. A criação e a operacionalização desta divisão legitimam e aprofundam a distância entre artistas populares e eruditos, tendo consequências simbólicas e materiais para o primeiro grupo, sem a possibilidade de circulação para além das fronteiras do que ficou definido como cultura popular.

A partir dessa perspectiva, a construção da ideia moderna de nação é compatível com o interesse pelo que é considerado exótico, popular, primitivo. Nesse sentido, Rita Segato (2000) afirma que surge a percepção de um mundo de dentro – de fragmentos de um estrato anterior que permanecem sem ser dissolvidos. E, junto com o princípio da crescente racionalização do governo, da administração da economia e com o surgimento de noções como igualdade e indivíduo, que serviu de base para a forma como o homem moderno representou a si mesmo e à sociedade da qual faz parte, na tentativa de – no nível de seus códigos legais – se fazerem homogêneos, regidos por normas universais e unificadoras. No bojo da construção da nação, ocorre a criação de um outro interior, anexado simbolicamente pelas elites.

O processo de produção de alteridades como resultado da entronização de um grupo no controle das instituições chamadas “estatais” não significa que elementos do repertório de cultura característicos daquelas identidades subalternizadas não sejam, frequentemente, apropriados pelos grupos que se confundem com a administração estatal e com a nação em si. [...] Trata-se de um franco “direito de pernada” simbólico, de um sequestro e apropriação

simbólica nem sempre consentida para “nacionalizar”, no sentido de “expropriar”, os ícones de cultura dos grupos sob o domínio da sua administração. As elites se etnicizam e folclorizam para incluir na sua heráldica os símbolos dos territórios apropriados. (Segato, 2005, p. 7).

Santos (1996, p. 12), por sua vez, diz que a constituição discursiva da nação ocorre mediante diversas estratégias de objetificação cultural, levadas a cabo em contextos socioculturais específicos, por determinadas categorias e grupos de intelectuais. Nessas estratégias, a nação se constitui através de discursos nos quais conjuntos de leis, literatura, raça, folclore, língua, entre outros aspectos, são nacionalizados. Vale ressaltar que apenas fragmentos desses aspectos são selecionados, numa *apropriação seletiva dos saberes e práticas populares*. Tal processo faz parte da formação nacional de diversos países, entre eles o Brasil, no qual os usos de tais elementos simbólicos são cuidadosamente controlados pelas elites que se confundem com o aparato estatal. Além disso, esse processo tem como resultado a inclusão marginal dos sujeitos produtores da cultura popular no projeto nacional, numa direção dos códigos por meio dos quais tais grupos poderiam se expressar tanto fora dos limites de suas comunidades como dentro destes. No Brasil, se daria a contradição da valorização e elevação de algumas manifestações populares a símbolo nacional – como é o caso do samba – enquanto outras eram duramente perseguidas pelas mesmas instituições – como é o caso do maracatu de baque virado, do jongo, do toré e de diversas outras brincadeiras, ritos e danças indígenas e afro-brasileiras.

O que chamamos de apropriação seletiva dos saberes e práticas populares por parte do Estado, no processo de construção de uma noção de nação que se pretende social e racialmente homogênea é também um processo de territorialização destes grupos que vivem às margens do Estado no sentido desenvolvido por Deleuze&Guatarri (1997, p. 23 *apud* Csermak, 2013, p. 37): “[...] o Estado ele mesmo sempre esteve em relação com um fora, e não é pensável independentemente desta relação. [...] O Estado é soberania. No entanto, a soberania só reina sobre aquilo que ela é capaz de interiorizar, de se apropriar-se localmente”.

O “outro interior” ao qual Segato se refere, nesse ponto de vista, se torna aquilo que é extrínseco ao Estado, os mecanismos locais de bandos, margens, minorias, que continuam a afirmar os direitos de sociedades segmentárias contra os órgãos de poder do Estado. São estes segmentos sociais que as elites incorporadas às instituições estatais tentam domesticar, a partir de uma apropriação simbólica que os objetifica e que tem consequências materiais para estes. As práticas de documentação e coleta de dados por parte do Estado são reconhecidamente orientadas, em alguma medida, para consolidar o controle sobre temas, populações, territórios e vidas. Sobre esta dinâmica Csermak (2013, p. 38) afirma que:

[...] as políticas de inventariação e celebração das culturas populares, do folclore, ou ainda daquilo que é oficialmente considerado como patrimônio cultural – quando não vem acompanhadas de ações de participação efetiva e empoderamento dos sujeitos populares – podem funcionar também como um meio de captura destas categorias pelo Estado, transformando-as em parte de uma narrativa de nação, coletivizando seus aspectos simbólicos como patrimônio de todos/as os/as cidadãos, sem com isso, necessariamente, atender às necessidades simbólicas e materiais das comunidades periféricas onde se criam e recriam tais patrimônios.

Uma territorialização tenta, mas nunca consegue se fazer completa, pois o poder sempre age contra uma resistência difundida, molecular (Deleuze&Guatarri, 1997). Assim, a tentativa de transformar aspectos simbólicos das culturas populares em narrativas estáticas e homogeneizantes de nação nunca consegue fixar totalmente esses grupos em constante movimento. Desse modo, tais grupos se apropriaram estrategicamente de muitos conceitos fixados na ciência ligada ao Estado – legal, formal, cômputo, estática, em contraponto a uma ciência nômade, díspar, não legalista, heterogênea, que segue o fluxo da matéria –, conceitos como tradição, autenticidade e mesmo cultura popular. Muitas dessas comunidades se encaram hoje como grupos de resistência frente a um Estado e uma elite que historicamente as marginalizaram e objetificaram, buscando demandar políticas públicas e legitimidade frente a uma elite cultural que subordinou seus conhecimentos e práticas aos padrões da alta cultura. Como afirma Bruno Latour (2005), a ciência também faz o mundo, não apenas o descobre. Assim, a criação do conceito de cultura popular, em contraponto ao que seria a alta cultura, também criou uma categoria com a qual muitas comunidades periféricas se identificaram e passaram elas próprias a se apresentarem enquanto grupos de cultura popular. Parte do processo de resistência dessas margens do Estado é recontar a história da nação a partir de sua perspectiva, do conflito e do não enquadramento nos discursos hegemônicos.

Promovida pelo Estado, essa narrativa sobre a nação, portanto, nunca é completamente estática, ainda que assim se pretenda, e também se transforma com o processo histórico e com a resistência daqueles grupos que não se sentem representados por ela. Csermak (2013) afirma, nesse sentido, que a reificação deixa sempre um resíduo de ambiguidade. O ideal cultural estático proposto pelas elites e pelo Estado dominado por elas permite e talvez até encoraje a subversão cotidiana das normas, que explora tal ambiguidade presente nesse processo de reificação e territorialização. A categoria analítica que reifica uma categoria social cria residualmente um canal de comunicação ou mesmo formas de debate entre grupos reificadores e reificados, no qual as categorias pretensamente estáticas são sempre traduções limitadas de categorias “nativas” no sentido da discussão de Cunha (2009). As categorias analíticas tornam-se um *locus* de disputa política, disputa na qual os próprios grupos se engajam a partir daquele canal de diálogo criado pelo próprio processo de reificação. Nesse

debate, as elites ditam as regras, pois tem legitimidade e recursos para pautar quais serão as categorias analíticas e sociais e qual a hierarquização social que será promovida por este aparato. Porém, nunca conseguem determinar quais serão os resultados, pois mesmo em uma conjuntura de assimetria de poder os significados e os efeitos sociais destes também são objeto de disputa e ferramenta de luta dos grupos reificados.

Muitas narrativas são, assim, contrapostas, explorando umas as contradições das outras e mesmo o próprio Estado é atravessado por disputas internas nas quais significados concorrem entre si. Para Deleuze&Guatarri (1997, p.41, *apud* Csermak, 2013, p. 40):

Há sempre uma corrente graças a qual as ciências ambulantes ou itinerantes não se deixam interiorizar completamente nas ciências régias reprodutoras. E há um tipo de cientista ambulante que os cientistas do Estado não param de combater, ou de integrar, ou de aliar-se a ele sob a condição de lhe proporem um lugar menor no sistema legal da ciência e da técnica.

Ainda assim, os saberes tradicionais ganham um lugar marginal com relação aos saberes legitimados pelo Estado que tentam fundar uma ideia homogênea de nação. Não raramente vimos as comunidades produtoras desses saberes sendo perseguidas pelos órgãos reguladores oficiais⁶. Nessa interação entre ciências, os saberes tradicionais podem ser reconhecidos como patrimônio imaterial, como influência autóctone para as vanguardas artísticas, como conhecimento autêntico, porém na condição de *objetos* da ciência oficial. Assim, o conhecimento e o discurso produzidos pelas culturas populares são admitidos de modo marginal, sempre através da mediação de intelectuais, artistas eruditos e produtores culturais. Esse processo transforma-se numa desterritorialização das culturas populares (Csermak, 2013), no qual o Estado se apropria seletivamente dos elementos simbólicos que lhe são úteis, sem com isso incluir os sujeitos coletivos que produzem e vivenciam tais elementos em sua totalidade, esses que continuam a resistir nas margens do próprio Estado. Nessa dinâmica de disputa de poder, cultura popular torna-se uma categoria analítica na qual se dá a concorrência por recursos, direito e legitimidade. Os grupos reificados por tal categoria não deixam de agir estrategicamente, inclusive através dela.

Tal movimento não se deu apenas com o folclore ou a cultura popular, mas com uma série de outras alteridades surgidas ou aprofundadas no encontro colonial e nos processos de unificação nacional, como as oposições branco/as-negros/as, rural-urbano, mulheres-homens, entre outras. Tais alteridades relacionam-se de modo íntimo entre si e se sobrepõem umas às

⁶ Veremos mais à frente o exemplo das políticas de perseguição às expressões culturais ligadas às populações negras, como os candomblés e maracatus de baque virado de Recife, durante o Estado Novo

outras, sendo impossível concebê-las separadamente sem invisibilizar uma série de conflitos e exclusões combinadas. Nesse contexto, é bastante caro o conceito de interseccionalidade, muito usado para tratar das diferentes dimensões do processo de exclusão da experiência e da vida de mulheres negras. Segundo Crenshaw (2002, p. 177),

A associação de sistemas múltiplos de subordinação tem sido descrita de vários modos [...]. A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos de subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento.

A reificação de uma categoria social como cultura popular, portanto, se dá a partir de um processo no qual, dependendo do contexto, várias alteridades e mecanismos de exclusão se combinam. No caso brasileiro, podemos perceber que o desenvolvimento do conceito de cultura popular e suas consequências simbólicas e materiais para os grupos produtores de tais conhecimentos e práticas reificadas se associam de modo íntimo com a história do conceito de raça e da experiência de pessoas e comunidades negras. É necessário, assim, buscar traçar um breve histórico do desenvolvimento desses conceitos no Brasil, mantendo o foco no âmbito dos movimentos políticos e intelectuais que estavam ligados a um projeto discursivo de nação e a um projeto político de Estado brasileiro.

A relação entre cultura popular, raça e políticas públicas

A discussão de como a categoria analítica de cultura popular foi adaptada ao contexto brasileiro passa inevitavelmente pela articulação desta com a construção narrativa da nação brasileira, pelas políticas culturais desenvolvidas com objetivo de dar forma institucional a tal nação e pelas teorias sobre raça que alicerçaram de modo transversal tal processo. Cavalcanti *et al* (2012) identificam a década de 1870 como inaugural de um conjunto de obras e iniciativas institucionais que resultaram no que os autores chamam de estudos de folclore no Brasil. Esse início tem como referência a geração intelectual de Sílvio Romero, acompanhando a tendência geral do pensamento social que a indica como inauguradora de uma ótica cientificista de conhecimento da realidade brasileira. Tal perspectiva viria a subsidiar teoricamente a elaboração e implementação de políticas culturais – o conjunto de políticas públicas destinadas a criar discursos e perseguir objetivos na área objetificada pelo Estado como cultural – no período subsequente.

As políticas públicas formam um campo contraditório, considerando-se que a delimitação e a fixação de problemas, explicações e a organização de estratégias de ação decorrem, sobretudo, de complexos jogos políticos, ideológicos e institucionais. Nesse sentido, as políticas culturais se inserem num contexto de disputa política pela definição oficial do que é a cultura e a identidade nacionais, esta que extrapola as fronteiras do Estado, mas que tem como questão central o controle de suas instituições culturais. Tais políticas produzem um discurso oficial ao mesmo tempo em que propõem ações para a concretização desta visão. Essas ações e marcos legais acabam por objetificar o próprio conceito de cultura, este que varia de acordo com o contexto histórico-político.

Para além da objetificação deste conceito, tais ações legais são resultado de processos de mobilização e ação política – de instituições de pesquisa, organizações internacionais e da sociedade civil – que demandam direitos culturais e políticas para a garantia destes. Essas demandas surgem tanto no formato do discurso oficial, como é o caso das comunidades que reivindicam a patrimonialização de suas manifestações culturais, como em contraposição a esse discurso, caso da luta de longo prazo dos movimentos negros por garantias legais e políticas afirmativas e setoriais para a cultura negra. As políticas culturais, portanto, não se esgotam na sua dimensão de elaboração e implementação de ações com objetivos e metas voltados para a realização de direitos e a resolução de problemas, mas também criam um quadro interpretativo do mundo e do conceito de cultura a partir de um discurso oficial que é, ele próprio, objetivo de disputa política, assim como as instituições que o elaboram.

No histórico das políticas culturais, nota-se uma íntima relação entre a elaboração e implementação destas e a produção de intelectuais que se dedicaram a construir narrativas sobre a identidade brasileira. No período que se inicia com a década de 1870, é nítida a preocupação em se adotar uma ótica cientificista para o debate intelectual sobre a configuração e a construção da nação brasileira. Na elaboração deste ideal, os intelectuais ocupariam papel de destaque, na medida em que teriam em mãos a possibilidade de atingir, por métodos científicos a realidade dentro e fora do âmbito popular (Cavalcanti et al, 2012). Os autores preocupados com tais questões, como Sílvia Romero e Nina Rodrigues, apresentam ainda uma preocupação em traduzir para o contexto brasileiro teorias raciais importadas da Europa (Schwarcz, 1993). Nesse sentido, Munanga (2008, p. 47) afirma que

Como acontece geralmente na maioria dos países colonizados, a elite brasileira do fim do século XIX e início do século XX foi buscar seus quadros de pensamento na ciência europeia ocidental, tida como desenvolvida, para poder não apenas teorizar e explicar a situação racial do seu país, mas também, e sobretudo, propor caminhos para a construção de sua nacionalidade, tida como problemática por causa da diversidade racial.

A construção das noções brasileiras sobre raça e identidade nacional, portanto, se deram de forma extremamente vinculada e em termos das ideias e categorias europeias. No entanto, tal processo não se configurou como um mero transplante do conjunto dessas teorias, e sim como uma adaptação destas para o contexto brasileiro (Skidmore, 2002 [1976]). A diversidade racial foi encarada como um problema a ser superado tanto no plano dos debates intelectuais – discussão de qual seria o tipo racial ideal brasileiro – como no plano das políticas públicas – incentivo à imigração de europeus com o objetivo de embranquecimento da população brasileira (Munanga, 2008). É possível identificar, desta maneira, raça como uma categoria central e que articula outras categorias neste debate, inclusive cultura popular. Diversos autores, dentre eles folcloristas como Edison Carneiro (2005 [1950]) e Arthur Ramos (1935), relacionaram em seus estudos tais categorias.

Deste modo, diferentemente do que ocorreu na Europa, onde os estudos sobre raça e cultura popular ocorreram de forma separada, no Brasil tais discussões não se dissociam, pois tanto raça como cultura popular são duas categorias essenciais para as narrativas sobre nação no Brasil, o que levou a articulação entre ambas, não apenas pela importação de teorias raciais europeias, mas principalmente por se tratar de um país no qual a escravidão da população negra teve um caráter nacional, fazendo com que as alteridades sobre as quais se fundava um projeto de nação – entre elas a divisão entre culturas popular e erudita – tivesse uma dimensão marcadamente racial. A noção abstrata e generalista de povo, encarado como repositório das manifestações culturais que guardavam a alma da nação, esta sobre a qual se construiu a categoria de cultura popular, esteve, no Brasil, intimamente relacionada a uma divisão social entre brancos e não-brancos. A categoria de povo foi historicamente ligada à de população negra, contrapondo-se à elite, aos ricos, aos brancos (Munanga, 2008).

Uma questão importante a ser resolvida nas narrativas que fizeram parte da construção do Brasil passou a ser, portanto, como articular uma visão romântica-folclorista da cultura popular com tal concepção de povo. Ou seja, como referenciar a herança cultural popular – parte integrante da construção da nação moderna – em um país multirracial que aspirava à branquitude? A pluralidade racial nascida do processo colonial representava, para a elite, uma ameaça e um grande obstáculo no caminho da construção de uma nação que se pensava branca, a categoria de raça se tornando central, portanto, no debate nacional que repercutiu até meados do século XX (Munanga, 2008, p. 48).

Uma parte da intelectualidade brasileira dedicou-se, assim, a “resolver” o “problema” racial brasileiro, discutindo como projetar uma nação coesa e destinada ao progresso e ao futuro enquanto a pluralidade racial do país apontava para uma realidade cheia de conflitos e

de grupos raciais considerados inferiores pelas teorias hegemônicas da época. Na mesma linha de Munanga, Ortiz (1994, p. 30) argumenta que, no Brasil do final do século XIX, “A questão da raça é a linguagem através do qual se apreende a realidade social, ela reflete inclusive o impasse da construção de um Estado nacional que ainda não se consolidou”. É na década de 1870 que tal problema teórico começa a ser enfrentado de modo mais direto e é no cerne desse debate que os estudos de cultura popular começam a ser realizados (Cavalcanti et al, 2012), ficando claro, assim o desenvolvimento interdependente das categorias de raça e cultura popular.

Mudanças políticas em torno da cultura popular: de 1870 ao Governo Vargas

Acompanho brevemente, a partir daqui, os momentos centrais das mudanças políticas do país, estas que acarretam mudanças no controle das instituições nacionais e, consequentemente, dos projetos políticos para a nação – e a própria concepção do que é a nação. Parto do início dos estudos com pretensão cientificista acerca da cultura popular no Brasil, estes articulados às noções de nação e identidade brasileiras. Nesse sentido, Munanga (2008, p. 48-49) afirma que

Apesar das diferenças de ponto de vista, a busca de uma identidade étnica única para o país tornou-se preocupante para vários intelectuais desde a Primeira República: Sílvia Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manuel Bonfim, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Edgar Roquette Pinto, Oliveira Vianna, Gilberto Freyre etc., para citar apenas os mais destacados. Todos estavam interessados na formulação de uma teoria do tipo étnico brasileiro, ou seja, na questão da definição do brasileiro enquanto povo e do Brasil como nação. O que estava em jogo, desse debate intelectual nacional, era fundamentalmente a questão de saber como transformar essa pluralidade de raças e mesclas, de culturas e valores civilizatórios tão diferentes, de identidades tão diversas, numa única coletividade de cidadãos, numa só nação e num só povo.

Schwarcz (1993), por sua vez, afirma que este período assiste a uma grande penetração de teorias evolucionistas e deterministas no Brasil com o objetivo de explicar diferenças internas e legitimar hierarquias sociais e raciais. A autora prossegue afirmando que

Adotando uma espécie de “imperialismo interno”, o país passava de objeto a sujeito das explicações, ao mesmo tempo em que se faziam das diferenças sociais variações raciais. Os mesmos modelos que explicavam o atraso brasileiro ao mundo ocidental passavam a justificar novas formas de inferioridade. Negros, africanos, trabalhadores, escravos e ex-escravos – “classes perigosas” a partir de então – nas palavras de Sílvia Romero transformaram-se em “objetos de ciência” (Schwarcz, 1993, p. 28, grifos no original)

As alteridades fundadas no encontro colonial passavam, agora, a caracterizar as hierarquias e contradições internas de uma nação que começava a se estabelecer também através do trabalho de intelectuais que passaram a se apropriar daquelas categorias sociais “perigosas” como objeto de ciência. O período que vai de 1870 a 1930 ainda assistiu a

grandes momentos históricos, como o fim do Império e a Proclamação da República, a abolição da escravidão, a chegada em massa de imigrantes europeus e o estabelecimento de uma república sob forte domínio das oligarquias rurais.

Dos autores citados acima por Munanga (2008), darei especial atenção a Sílvia Romero, autor que influenciou substancialmente a obra de outros autores preocupados com a discussão da nacionalidade brasileira – como Gilberto Freyre – e com os estudos de folclore – como Mário de Andrade e Edison Carneiro –, além de articular as questões de cultura popular com as de raça. Segundo Cavalcanti et al (2012), Romero, ainda que com pretensões científicas, quis encontrar o autêntico povo brasileiro, a essência profunda da nação, de um modo análogo à busca pela nacionalidade dos românticos alemães, à maneira de Herder e dos irmãos Grimm. Para isso, Romero dedicou-se, assim como seus antecessores europeus, a recolher e classificar os contos populares brasileiros.

No entanto, Romero não se limitou a recolher e reproduzir os contos populares do Brasil como representantes da alma nacional, mas também a classificá-los de acordo com a sua origem racial, se europeu, africano, indígena ou mestiço. Assim, não apenas articula as categorias analíticas de raça e cultura popular, como racializa a cultura popular ao classificá-la de acordo com um sistema de hierarquização multirracial, no qual, além de raças tidas como puras, figura a categoria do mestiço⁷. Romero (2008 [1885]) hierarquiza racialmente o Brasil entre brancos superiores, negros intermediários e indígenas inferiores, estes fadados ao desaparecimento. Já o negro se diluiria através da miscigenação no longo prazo até que o tipo racial ideal brasileiro se formasse.

A novidade no trabalho de Romero, no entanto, é a tentativa de resolver as ambiguidades da realidade racial brasileira e do pessimismo com relação ao progresso de um país multirracial através da celebração do mestiço como, senão o tipo ideal, a encarnação perfeita do autêntico brasileiro. Ainda que os estudos sobre a dinâmica racial e sobre a cultura popular no Brasil tenham sido interesse de vários outros intelectuais no período em questão⁸, é o legado intelectual de Sílvia Romero que deixará marcas mais profundas nos estudos posteriores sobre cultura popular e raça no Brasil e na postura do Estado.

⁷ A classificação racial da cultura popular no contexto do racismo científico, ou seja, uma hierarquização das manifestações culturais a partir de sua associação a certa categoria social, só seria superada no Brasil nos anos 1930 (Ortiz, 1994)

⁸ Como os estudos sobre Candomblé feitos por Nina Rodrigues, este pessimista com relação à configuração racial brasileira e seu impacto nas possibilidades de progresso do país (Cavalcanti et al, 2012)

A partir dos anos 1930, além de mudanças políticas profundas decorrentes do início da Era Vargas, o Brasil assistirá a grandes transformações tanto nas políticas públicas como no pensamento brasileiro no que toca à relação entre cultura popular, raça e nacionalidade, especialmente com o impacto de intelectuais como Gilberto Freyre e Mário de Andrade. No campo das políticas públicas, o governo de Vargas inaugura a implementação e a institucionalização de políticas pelo Estado. As categorias de raça e cultura popular tornam-se ainda mais centrais neste processo na medida em que o governo de Getúlio passa a operar um projeto modernizador do país, no qual a figura do mestiço ganha cada vez mais relevância como representante de uma raça única, civilizada e adaptada aos trópicos (Csermak, 2013). Já no campo intelectual, inspirada principalmente por Gilberto Freyre, assistimos a uma guinada culturalista, na qual o debate sobre raça, cultura popular e nacionalidade passa dos termos do racismo científico para um caráter cultural. A ideia de miscigenação racial – antes biológica – é substituída pela de miscigenação cultural.

A partir de Sílvio Romero, a figura do mestiço começa a ser celebrada como o tipo racial ideal brasileiro, apesar de divergências entre intelectuais e da persistência incontestável do racismo estrutural como elemento fundante da nação. A novidade dos anos 1930 é a transformação da figura do mestiço em paradigma explicativo da brasilidade a partir da ascensão das teorias culturalistas. É nessa época que intelectuais e Estado se engajam conjuntamente na tarefa de construir discursivamente a identidade nacional brasileira, através de ações institucionalizadas. O objetivo era integrar o Brasil e suas singularidades como parte da moderna civilização ocidental, sob moldes europeus, apesar da origem multirracial de sua população. Tal dilema é superado através da celebração da figura do mestiço, sem contudo haver o abandono de uma ideologia embranquecedora da sociedade brasileira. Skidmore (2012 [1976]) argumenta que a obra de Gilberto Freyre, central para este processo, combateu a visão de que a miscigenação representava um dano irreparável, mas não defendeu a igualdade racial, continuando a defender de sua forma o ideal de branqueamento. Assim, a guinada culturalista dos anos 1930 não deve ser vista como uma superação da questão racial e do racismo na construção de uma identidade nacional.

É neste processo que aspectos das culturas populares ligados às populações não-brancas brasileiras passam a ser apropriados como símbolos nacionais de uma nação que se constituía, ao mesmo tempo, moderna e autêntica (Souza, 2007). Ritmos e expressões culturais perseguidos antes dos anos 1930 por serem considerados primitivos e perigosos porque pertencentes à população negra passam a ser celebrados oficialmente como símbolos nacionais. Neste processo não são os sujeitos que produziam tais manifestações em seus

contextos originais que são referenciados, mas sim apenas os seus conteúdos culturais são apropriados pelas elites e, conseqüentemente, embranquecidos e “civilizados” por aqueles que se consideravam modernos. No Brasil, tal dinâmica foi iniciada ainda no século XIX, mas é na Era Vargas que este toma corpo de política oficial.

No primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) foram criadas instituições destinadas a implementações de políticas culturais que objetivavam a construção oficial de uma identidade nacional e de um tipo ideal brasileiro (Barbalho, 2007). Neste sentido, Barbalho (2007, p. 40, grifos no original) afirma: “Os responsáveis pela elaboração da identidade nacional e por sua publicização serão os intelectuais, já que para estes ‘cultura’ e ‘política’ formam termos indissociáveis, devendo mesmo se fundir em torno da ‘Nação’. Há a tentativa de criar uma ‘cultura do consenso’ em torno dos valores da elite brasileira [...]”⁹.

Mário de Andrade, neste cenário, propõe uma definição ampla de cultura que inclui as culturas populares, assumindo a dimensão imaterial do patrimônio. Durante sua gestão, patrocinou duas missões etnográficas ao Norte e Nordeste do Brasil. É também de sua criação o anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), este que, entretanto, foi engavetado¹⁰. A cultura popular, portanto, era parte constitutiva, ainda que marginal, da construção da ideia de nação, ao mesmo tempo em que, quando a questão era elaborar e implementar políticas públicas de inventariação e preservação do patrimônio, esta não atendia aos requisitos de uma concepção erudita, católica e branca.

A Era Vargas é marcada, portanto, pela inauguração das políticas culturais em um contexto que combinou autoritarismo político com a construção de uma identidade nacional oficial na qual o conflito se diluía em homogeneidade, metáfora levada a cabo pela figura do mestiço. Neste contexto, o lugar das culturas populares foi o de legitimação de um passado construído como autêntico, coeso e pacífico para um projeto de nação construído sobre o silêncio em relação aos conflitos sociais e raciais do país. A cultura popular – especialmente a negra, como nos casos do samba e, posteriormente, do maracatu de baque virado – foi apropriada como uma fonte de legitimação de um projeto nacional totalizante, que partia das elites para incorporar toda a população brasileira e, por isso mesmo, não poderia

⁹ As políticas culturais são inauguradas no Brasil a partir de duas experiências, uma em âmbito municipal – a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento Cultural da Prefeitura de São Paulo – e outra em âmbito nacional – a criação do Ministério de Educação e Saúde, responsável por diversas instituições culturais atuantes durante o governo de Vargas, sob a gestão do esteticamente modernista e politicamente conservador Gustavo Capanema (Csermak, 2013).

¹⁰ Sendo criado somente em 1937, após a instauração do autoritário Estado Novo, o órgão assumiu como foco o patrimônio arquitetônico da cultura branca e católica, excluindo a cultura popular da concepção de patrimônio operacionalizada pelo Estado pelos próximos trinta anos (Barbalho, 2007).

simplesmente se afirmar puramente branco. Barbalho (2007, p. 41), neste sentido argumenta sobre o governo Vargas:

[...] a valorização da nacionalidade como política de Estado orienta a ação do governo na área cultural ao glorificar a cultura popular mestiça, elevando-a a símbolo nacional. O “popular”, ou o folclore, retirado do local onde é elaborado, ocultando assim as relações sociais das quais é produto, funciona, neste momento da constituição da “cultura brasileira”, como força de união entre as diversidades regionais e de classe. A mestiçagem amalgama os tipos populares em um único ser, o Ser Nacional, cujas marcas são a cordialidade e o pacifismo.

A gestão Vargas, portanto, inaugura uma tradição de apropriação das culturas populares pelas instituições culturais do Estado na qual estas servem para a construção e legitimação de projetos nacionais oficiais sem que, contudo, os sujeitos produtores destas culturas sejam encarados como sujeitos coletivos detentores de saberes e direitos.

Fim da Era Vargas: ausência e autoritarismo na cultura

Na análise do histórico das políticas culturais no Brasil, Rubim (2012) propõe três tradições: a ausência, o autoritarismo e a instabilidade. No período que vai de 1870 a 1930 seria predominante a ausência de políticas culturais, ainda que diversos intelectuais estivessem se voltando para a compreensão e a construção da nação brasileira. O período ulterior, de 1930 a 1945, seria caracterizado pela tradição do autoritarismo, no qual o governo Vargas inaugurou uma atuação sistemática do Estado na cultura com o objetivo de legitimar um projeto oficial de nação. Rubim (2012) afirma que esta relação entre governos autoritários e políticas culturais nacionais marca fortemente a história brasileira, tendo como contraponto a ausência de políticas culturais em períodos democráticos, ou menos autoritários. A instabilidade, especialmente institucional, caracteriza o período pós-Ditadura Militar, este que será retomado mais à frente.

É importante destacar por agora que, após um período de racionalização administrativa e de institucionalização da cultura ocorrido na Era Vargas, o período democrático subsequente – fora algumas experiências pouco conectadas entre si – assiste a uma ausência institucional na área da cultura e das políticas culturais (Rubim, 2012). Apesar disso, este intervalo assistiu a uma intensa atividade de intelectuais na área, contando inclusive com a organização coletiva destes e com a demanda por institucionalização, especialmente no que toca o Movimento Folclórico Brasileiro e os Centros de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes (CPCs-UNE), ambos relevantes para a compreensão do campo político da cultura popular no Brasil.

No âmbito do Estado, cabe destaque ao desmembramento do Ministério da Educação e Saúde, dando origem ao Ministério de Educação e Cultura (Rubim, 2012). Este órgão cria em 1955 o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) com o objetivo de ser um centro de estudos políticos e sociais. Baseado em uma ideologia nacional-desenvolvimentista, congrega intelectuais de esquerda, sendo fechado por isso logo após o golpe militar de 1964. Em sua curta existência, os estudos realizados pelo ISEB foram responsáveis por impactar tanto governantes como intelectuais, criando o que Rubim (2012) chamou de “[...] um imaginário social que irá conformar o cenário político-cultural do país”, este baseado nas matrizes conceituais da alienação e da situação colonial. O instituto atuou no sentido de estabelecer uma visão crítica do Brasil como um país que passava por um novo processo de colonialismo cultural¹¹.

O que houve de mais relevante para as culturas populares em questão não ocorreu, todavia, no âmbito do Estado, ainda que tenha se relacionado com este: os Centros de Cultura Popular da UNE¹² e o Movimento Folclórico Brasileiro (Vilhena, 1997). Ambos tomavam o popular como objeto, mas o faziam através de discursos e estratégias distintas, ainda que, nos dois casos, se visse a elaboração de discursos sobre um outro ausente. A disputa entre tais atores coletivos gerou entre os anos 1950-60 o que Vilhena (1997) chamou de politização da noção de cultura brasileira, passando esta de uma construção hegemônica de um Estado autoritário para um objeto de disputa entre grupos estatais e paraestatais. As categorias analítica e social de cultura popular, neste contexto, são objetos de disputa entre grupos distintos.

Segundo Ortiz (1994, p.71), os Centros rompem com a identidade entre folclore e cultura popular vigente até então no Brasil, considerando o primeiro um conceito conservador e a segunda uma ação programática, sendo assim descolada das tradições populares – tomadas então como alienadas, apesar de serem potencialmente revolucionárias – para se tornar um

¹¹ Segundo Rubim (2012), além do ISEB, outras duas instituições culturais fugiram à lógica da ausência institucional deste período: o SPHAN, que mantinha seu foco no patrimônio arquitetônico e material; e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, criada por demanda do Movimento Folclórico Brasileiro e responsável pela institucionalização das temáticas de cultura popular e folclore no Estado

¹² A breve atuação dos CPCs, fechados pelos militares após o golpe de 1964 devido ao seu caráter subversivo, contou com a participação de muitos intelectuais e artistas de renome. O conceito de cultura popular desenvolvido nesse âmbito contrastava severamente com aquele empregado pelos folcloristas – que o identificavam aos conceitos de folclore e tradição. No caso dos CPCs da UNE, cultura popular tornou-se um conceito instrumental para a luta revolucionária, definindo todas as atividades relativas à formação da consciência política das massas. Assim, não designava as manifestações populares, mas sim as ações dos próprios centros que visavam a conscientização de classe. Segundo a lógica desta instituição, são os intelectuais dos CPCs que levam a cultura ao povo, tornando-se parte e porta-voz deste (Chauí, 1989).

projeto político feito de uma elite intelectual para o povo (Alves, 2011a), este objetificado enquanto objeto de estudo e ação. Além da objetificação do povo enquanto objeto das elites, os CPCs também rompem com o aspecto de positividade das manifestações populares desenvolvido pelos folcloristas¹³.

Por sua vez, o Movimento Folclórico Brasileiro nos ajuda a compreender como os estudiosos do folclore se articularam coletivamente, almejando ter alcance nacional através da institucionalização de algumas demandas frente ao Estado a partir da década de 1940. Vilhena (1997, p. 31), autor que realizou extensa pesquisa sobre a história do Movimento Folclórico Brasileiro, justifica a escolha do período de 1947-64 para o recorte temporal de sua análise afirmando que tal período é “[...] decisivo para se compreender o espaço relativamente periférico que os estudos de folclore ocupam hoje em nossa vida intelectual”, apesar do reconhecimento de alguns folcloristas, por exemplo Câmara Cascudo, e da influência que o Movimento teve sobre o Estado.

A análise de Vilhena (1997) que explica a futura marginalização dos folcloristas toma como marco inicial a criação, em 1947, da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), vinculada ao Ministério do Exterior. Criada por recomendação da UNESCO e ligada a esta, tinha como objetivo a pesquisa, a proteção e a inserção do folclore nos currículos educacionais (Alves, 2011a). A CNFL mostrou o que Vilhena (1997) chamou de aspecto missionário dos folcloristas, estes que buscavam a inserção dos estudos de folclore nas instituições de ensino, incluindo universidades, e das políticas de inventariação e proteção do folclore nos âmbitos estaduais e federal. Ainda que tais objetivos tenham logrado graus distintos de sucesso, nenhum dos dois sobreviveu às mudanças políticas e institucionais dos anos 1960.

Quanto ao primeiro objetivo, os folcloristas falharam em institucionalizar o folclore como campo de estudos nas recém-formadas universidades brasileiras (Vilhena, 1997; Cavalcanti *et al*, 2012). O folclorista se tornou o paradigma de um intelectual não acadêmico, ligado por uma relação romântica ao seu objeto, na qual predominaria a postura empiricista e colecionista (Vilhena, 1997, p.22). Houve grande resistência em ter seus esforços reconhecidos como científicos, especialmente por conta de sua metodologia pouco

¹³ Os conceitos de povo utilizados por estes dois grupos são igualmente reificantes e homogeneizadores, porém há uma diferença fundamental: o povo para o qual os CPCs orientam suas ações não é o repositório da alma nacional, dos saberes populares, mas – de acordo com uma concepção marxista – o conjunto populacional formado por trabalhadores alienados pelo sistema capitalista. Contudo, não deixam de ter como objeto de sua ação a *cultura nacional*, visando a descolonização desta a partir da luta contra o imperialismo cultural (Alves, 2011a). Sendo assim, é a questão de classe que determina o que é povo, sendo raça uma categoria analítica e social irrelevante para os teóricos dos CPCs.

sistemática. Apesar da tentativa de aproximação com as Ciências Sociais, especialmente a Antropologia, os folcloristas não despertaram o interesse dos acadêmicos de então, como apontado por Edison Carneiro (Carneiro, 2008 [1965], p.67).

Quanto ao segundo objetivo, os folcloristas alcançaram um grau de institucionalização que se manteve somente durante as décadas de 1940 e 1950, período de intensa atividade político-institucional para estes. Da CNFL, foram criadas várias comissões estaduais visando à integração nacional de seus estudos e esforços políticos (Vilhena, 1997). Foram realizados também vários Congressos Brasileiros de Folclore a partir de 1951. Outra importante conquista no âmbito estatal foi a criação, em 1958, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), subordinada ao Ministério de Educação e Cultura, que tinha como principal objetivo a promoção dos estudos de folclore. Coordenada até então por Edison Carneiro, de orientação marxista, foi, após o golpe militar de 1964, suspensa e depois reaberta enfraquecida.

Vilhena (1997) destaca, neste sentido, que os órgãos criados pelos e para os folcloristas foram vítimas da falta de continuidade das políticas culturais no Brasil decorrente da Ditadura Militar que se inicia em 1964. Porém, o autor destaca outras razões que explicam o declínio do Movimento Folclórico Brasileiro na década de 1960: a dificuldade de acesso a recursos e pessoal tanto na CNFL como na CDFB; a incapacidade de institucionalização do folclore como campo de estudo nas universidades, que contribui para a falta de renovação de intelectuais engajados e; as próprias políticas promovidas pelos folcloristas, estas que estiveram muito focadas na promoção e incentivo destes, em lugar de focarem nos reais produtores de folclore.

Apesar de seu declínio, os folcloristas foram determinantes tanto na constituição da cultura popular enquanto um campo de estudos no Brasil como na institucionalização estatal desta – o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, hoje parte do IPHAN, é a sobrevivência da CDFB, por exemplo. Vilhena (1997) afirma que os folcloristas foram os primeiros a formular um discurso sistemático acerca da cultura popular no Brasil, o que implicou a revisão deste conceito. Cabe ressaltar que não havia clara distinção entre os usos dos conceitos de folclore e cultura popular por parte da grande maioria dos folcloristas. A tensão entre os termos começa a tomar forma somente a partir da atuação dos CPCs.

A definição do folclorista Edison Carneiro (2008 [1965], p.03) para folclore dá conta da amplitude do conceito para este grupo – daí seu uso intercambiável com cultura popular – afirmando que se entende por folclore “[...] um corpo orgânico de modos de sentir, pensar e agir peculiares às camadas populares das sociedades civilizadas”, modos que, ainda que não

sejam exclusivos do povo, dependem de desníveis dentro da mesma cultura para serem caracterizados. Apesar da amplidão do conceito, a análise empírica dos folcloristas do Movimento focou então nos folguedos populares (Alves, 2011a; Vilhena, 1997). É na Carta do Folclore Brasileiro – documento resultante do I Congresso Brasileiro de Folclore – que a equivalência entre cultura popular e folclore para os folcloristas fica mais clara, assim como a visão da cultura popular como um modo de vida comunitário:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes em sintonia com o que preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. (Carta, 1952)

É importante ressaltar que, ainda que os folcloristas não identificassem folclore literalmente com a cultura negra, esta última foi o tema de estudos de muitos pesquisadores, entre eles grandes expoentes do movimento como Arthur Ramos (1935) e Edison Carneiro (2005 [1950]). Entretanto, com o fracasso da institucionalização dos folcloristas no meio acadêmico, os estudos sobre cultura popular começam a se afastar dos estudos sobre relações raciais no Brasil. Enquanto os primeiros não conseguem se institucionalizar nas universidades brasileiras, os segundos se autonomizam e se institucionalizam em alguns departamentos a partir dos anos 1970. Assim, até os anos 1980 é possível verificar uma produção acadêmica pequena no que toca os estudos de cultura popular (Vilhena, 1997), ao passo que os estudos sobre raça ganham em importância, sobretudo após o crescimento da atuação do movimento negro na academia e da chegada de alguns de seus integrantes aos bancos das universidades.

Dentro da tipificação das três tristes tradições proposta por Rubim (2012), o período da Ditadura Militar situa-se na tradição autoritária, na qual regimes antidemocráticos fazem uso de políticas culturais para legitimarem seu projeto de nação. Num primeiro momento (1964-68) o regime militar focou em dismantlar as políticas culturais existentes – como o enfraquecimento da CDFB e o fechamento do ISEB – e em perseguir organizações civis consideradas subversivas – como os CPCs da UNE. Além disso, o regime militar investiu na instalação de uma infraestrutura de telecomunicações, trazendo a lógica da indústria e da massificação cultural para as políticas culturais de então (Rubim, 2012). Neste período é também criado o Conselho Federal de Cultura (CFC) no intuito de centralizar a institucionalização do campo da cultura¹⁴.

A partir de 1968, a repressão do regime militar se intensifica, gerando o que Rubim chamou de vazio cultural, momento em que a perseguição política chega ao seu ápice. Apenas

a partir de 1974, sob a gestão de Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura, a promoção de políticas culturais substanciais é retomada. Em 1975, é lançada então a Política Nacional de Cultura (PNC), enaltecendo a *unidade na diversidade*, num discurso de submissão do regional ao nacional, este um aspecto fundamental do projeto político dos militares (Barbalho, 2007). A diversidade cultural representada pelas culturas populares é então diluída em tal discurso de integração nacional. No entanto, é neste contexto que são criadas algumas instituições culturais importantes, como a Funarte e o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), ambas em 1975¹⁵.

As mudanças mais substanciais nas políticas culturais deste período, entretanto, ocorrem no SPHAN. Sob a gestão de Aloísio Magalhães, que assume a coordenação do órgão em 1979, a instituição rompe com a lógica de “pedra e cal” presente até então. Assim, o SPHAN abre o caminho para o trabalho com o patrimônio imaterial, adotando a diversidade cultural como componente central de seu discurso, enfatizando a importância do contato dos profissionais do patrimônio cultural com as populações locais (Santos, 1996). Magalhães leva então a cabo o anteprojeto que Mário de Andrade havia escrito para o SPHAN, engavetado nos anos 1930. O conceito de cultura, portanto, é alargado, levando em conta uma dimensão “antropológica” da cultura, ou seja, o patrimônio como um modo de vida, como uma realização cotidiana de grupos populacionais (Botelho, 2007). É apenas a partir deste momento que as categorias social e analítica de cultura popular passam a ser enquadradas dentro da concepção e das políticas de patrimônio, pois até então a concepção reduzida e conservadora de patrimônio do SPHAN não apenas excluía a categoria social de cultura popular, como se opunha a esta, valorizando a herança erudita e europeia do patrimônio nacional. Neste sentido, Santos (1996, p.56, grifos no original) afirma que na gestão de Magalhães

[...] diferentes formas de “cultura popular” são valorizadas e opostas à assim chamada alta cultura: arte e arquitetura popular; diferentes tipos de artesanato; religiões populares; culturas étnicas; esportes; festas populares; etc. Esses bens culturais são valorizados não por uma suposta exemplaridade, mas como parte da vida cotidiana e como formas de expressão de diferentes segmentos da sociedade brasileira.

¹⁴ Este órgão fica responsável pelo registro e apoio às diversas instituições culturais do país, assim como por estimular a criação das secretarias estaduais de cultura, sendo liderado por intelectuais de perfil conservador que elaboram uma política cultural nacionalista e de reverência ao passado (Barbalho, 2007, p. 43).

¹⁵ O CNRC tinha como objetivo mapear, documentar e entender a diversidade cultural brasileira, passando a incorporar na compreensão de patrimônio dimensões da vida social para além da material de origem europeia, abrindo espaço para a promoção de estudos sobre as culturas negras e indígenas (Santos, 1996)

Apesar desta abertura conceitual e ontológica, Santos (1996) lembra que o foco do discurso do SPHAN – aliado aos princípios do Regime Militar – é a cultura nacional. Assim, apesar do longo período que compreende o regime (1964-1985), é possível encontrar um denominador comum no que toca as políticas culturais, assim como a postura com relação às culturas populares. É através destas políticas culturais que a Ditadura busca integrar a nação, legitimando seu projeto político autoritário e conservador, no qual a diversidade esteve sempre subordinada à unidade. Neste período, a preocupação das elites dirigentes não é mais “criar uma nação”, e sim garantir sua integração e mais uma vez a cultura é percebida como elemento central na garantia da nacionalidade (Barbalho, 2007).

As culturas populares tornam-se, portanto, apenas um instrumento de legitimação deste regime autoritário e nacionalista, sendo apropriadas e objetificadas. Não há, mais uma vez, políticas para esta parcela da população que as tomem como sujeitos de direitos. Como argumenta Chauí (1989), neste caso é o Estado que define o que é o nacional-popular e o implementa a partir de políticas culturais do Estado para o próprio Estado. A este processo de apropriação do popular, constante na história brasileira e especialmente presente durante regimes autoritários, Marilena Chauí dá o nome de *mitologia verde-amarela*. Chauí argumenta que

A mitologia verde-amarela foi elaborada ao longo dos anos pela classe dominante brasileira para servir-lhe de suporte e de autoimagem celebrativa, enfatizando o lado “bom selvagem tropical” que constituiria o caráter nacional brasileiro na perspectiva das oligarquias agrárias, embevecidas com o mito do brasileiro cordial e pacífico (1989, p.96, grifos no original).

Tal mitologia se assentou, sobretudo, no mito da democracia racial, negando os conflitos raciais do país e celebrando a figura do mestiço e da mestiçagem cultural (Chauí, 1989). Não por acaso, o ode ao tipo idealizado de brasileiro cordial e mestiço é central no discurso nacionalista de unidade na diversidade do Regime Militar. O mote do governo militar foi, segundo Chauí (1989), proteger e integrar a nação, resultando no desenvolvimento de práticas de controle estatal das culturas populares. Chauí conclui afirmando que

[...] o que permite esta absorção contínua da Cultura Popular pela imagem do nacional é a mitologia verde-amarela, cimento ideológico inquebrantável. Tanto mais quando consideramos as várias formas tomadas pela ideologia dos grupos dirigentes do país, desde os inícios deste século, e nas quais a ideia da Nação, como resultado da ação do Estado sobre a sociedade, sempre foi fundamental (1989, p.99).

É neste sentido que se darão as políticas culturais – destinadas a cumprir a tarefa tomada pelo Estado, em parceria com intelectuais, de definir a identidade brasileira – do longo período abordado neste capítulo: apesar de diversas de acordo com cada momento político, elas têm como denominador comum a articulação de um discurso sobre relações

raciais que negava o conflito combinado a uma apropriação seletiva das culturas populares servindo de instrumento de legitimação de um projeto elitista de nação civilizada nos trópicos. Seletiva, pois eram apropriados apenas aqueles elementos que corroboravam e legitimavam os projetos oficiais de nação, apropriados simbolicamente enquanto os sujeitos produtores das culturas populares não eram tomados enquanto sujeitos coletivos de direitos.

O interesse das elites – que passa a ser também do Estado – com relação ao povo pautará políticas públicas e terá efeitos sobre as condições materiais de vida dos sujeitos coletivos das culturas populares, inclusive com relação ao acesso a direitos e recursos públicos. Neste contexto, a *cultura popular* circula – no que toca apenas sua dimensão simbólica – mas os sujeitos das culturas populares não, continuando marginais política e economicamente. O povo, portanto, é um conceito abstrato que permite a invisibilização de grupos populacionais marginalizados, em sua maioria pobres e não-brancos, seja do interior do país ou das periferias das grandes cidades. Embora o povo e o popular fossem, no discurso oficial do Estado, as matrizes da cultura nacional, o rosto deste povo ainda continua desagradando às autoridades, sempre que ele aparece fora das suas idealizações. O povo, nesta concepção, não é um *locus* de promoção de cidadania, mas sim uma abstração que permite a legitimação de um projeto elitista de nação que violenta e marginaliza os grupos populacionais associados a esta compreensão de povo.

Neste sentido, trataremos do exemplo do maracatu de baque virado, manifestação urbana contemporânea ao período analisado neste capítulo e de grande repercussão nacional e internacional atualmente, através da qual diversas comunidades buscam por legitimação e ação política, econômica e social e que, mesmo com toda a visibilidade que detém, continua a ter seu espaço diminuído ou instrumentalizado pela ação de instituições estatais e de organizações civis que, fora de seu contexto de criação e compartilhamento originais, as objetificam como capital cultural sem necessariamente refletir sobre os efeitos que tal movimento tem em seus sujeitos produtores. Paulatinamente os elementos caracteristicamente fluidos desta manifestação cultural podem ser ora sistematizados, ora simplificados ou desmantelados. Por sua vez, seus sujeitos produtores continuam a ser um grupo social marginalizado.

Ao tratar da relação histórica entre cultura e violência no Brasil, Ruben Oliven propõe três momentos no processo de dominação cultural a que podemos chamar aqui de apropriação seletiva das culturas populares: rejeição, domesticação e recuperação. Oliven resume estes três momentos:

No primeiro, o da *rejeição*, a cultura popular é vista como “delito” ou “desordem” e contra ela são acionados os aparelhos repressivos como, por exemplo, a polícia. No segundo, o da *domesticação*, o aparelho científico das classes dominantes é utilizado para separar os componentes da cultura popular considerados perigosos daqueles considerados apenas figurativos ou exóticos. Esta é a fase da dominação simbólica que se caracteriza pelos registros, conceptualizações, tipologias, interpretações, teorias e modelos. No terceiro momento, o da *recuperação*, a ação simultânea dos aparelhos ideológicos e da indústria cultural transforma as expressões culturais das classes dominadas em itens codificados de museus e exposições, em mercadoria exótica para consumo turístico, em instrumentos ideológicos de inculcação pedagógica, etc.

Esta lógica caracteriza a relação entre Estado/elites e culturas populares no Brasil – entre estas o maracatu de baque virado e outras brincadeiras populares que serão abordadas mais a frente –, especialmente no período analisado neste capítulo. No período subsequente, o discurso oficial sobre as culturas populares sofrerá algumas mudanças substanciais sem que, contudo, esta lógica de apropriação seletiva destas seja superada por completo. No entanto, este processo torna-se menos visível, mais difícil de ser rastreado nos meandros das políticas culturais.

Além disso, a emergência das culturas populares enquanto sujeitos coletivos de direitos e enquanto grupos que se enunciam e se articulam politicamente a partir da categoria social de *cultura popular* complexifica a relação destas com o Estado e com as elites. No próximo capítulo, portanto, dou prosseguimento à análise deste processo de relação entre Estado, elite e culturas populares, tendo sempre a preocupação de articular tal discussão com a questão racial. Passarei, então, ao período subsequente à Ditadura Militar, chegando ao momento atual. Deste modo, ainda que seja possível notar muitas continuidades, algumas mudanças fundamentais ocorrem no discurso oficial do Estado e no desenho das políticas culturais, assim como nas relações dos sujeitos pertencentes às culturas populares e dos sujeitos que dialogam de forma mais ou menos simétrica com tais expressões.

CAPÍTULO 2

Diversidade, diferença e cultura: novos interesses, disputas e políticas

*“O morro não tem vez
E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês
Quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar”*
Vinícius de Moraes

Prossigo neste capítulo com a análise das políticas culturais brasileiras, buscando entender como estas situam em seus discursos e ação os sujeitos coletivos produtores das culturas populares. Além disso, procuro analisar a forma pela qual outros grupos não pertencentes a essas “tradições” dialogam com tais conjuntos de saberes e práticas, tanto no âmbito institucional como fora deste.

Redemocratização no Brasil: direitos culturais em meio à instabilidade

A partir da redemocratização do Brasil começa a se estabelecer um novo contexto político e legal para as culturas populares, com o surgimento de um novo arcabouço de direitos e políticas, assim com a articulação destas comunidades em associações e redes de organização e ação política. Este contexto se dá nas esferas tanto internacional como nacional, especialmente pela ação da UNESCO a partir de meados dos anos 1970 (Dias, 2015). Nos anos 1980, tal processo ganha ainda mais força particularmente no Brasil, com a garantia e normatização de direitos oriundos da Constituição Federal de 1988 e uma maior institucionalização da sociedade civil organizada. É nessa conjuntura que se dá o processo de emergência de um novo discurso sobre as culturas populares, no qual a diversidade cultural não se dilui, necessariamente, na homogeneidade da identidade nacional, gerando, a partir disso, uma gama de direitos pautados na diferença, especialmente nos últimos vinte anos, em contraposição ao universalismo legal dos períodos anteriores.

Ao mesmo tempo tal período assiste a uma maior absorção das manifestações populares pelo mercado a partir de vários âmbitos, como a associação discursiva entre cultura e desenvolvimento – sobre a qual falaremos com mais profundidade no decorrer deste capítulo a partir das questões da espetacularização da cultura popular e das leis de incentivo à cultura –, a ampliação do mercado do exótico – através do turismo e de produtos culturais como os discos de *world music* (Dias, 2011) – e o estabelecimento de um modelo de políticas culturais baseado na renúncia fiscal no qual o poder decisório é transferido do Estado para a

iniciativa privada. Em relação ao período anterior, vemos um maior potencial de acesso a direitos e recursos públicos para as culturas populares e também novos contornos e novos atores para a apropriação seletiva destas.

De acordo com a tipologia das três tristes tradições proposta por Rubim (2012) à qual me referi no capítulo anterior, o período de retorno da democracia no Brasil marca o início de um momento de *instabilidade* das políticas culturais. Segundo este autor, a instabilidade é fruto de uma combinação entre *ausência* e *autoritarismo*, que acaba produzindo, numa democracia ainda imatura, instituições culturais frágeis, ausência de políticas permanentes e descontinuidades administrativas.

No período que abarca o governo Sarney (1985-1990), assistimos no campo das políticas culturais a criação do Ministério da Cultura (MinC) em 1985, além de uma nova gama de direitos culturais que começam a se estabelecer a partir da nova Constituição Federal e da implementação de um modelo de políticas culturais pautadas em leis de renúncia fiscal, este ainda vigente no Brasil e que dominou a área federal da cultura até o fim do governo FHC.

A criação do MinC ocorre no enalço de uma crescente institucionalização da área de cultura no governo federal nos anos finais da ditadura militar. No entanto, sua criação se dá sob um clima de instabilidade, com poucos recursos financeiros e humanos. Além disso, sua gestão contou com cinco ministros diferentes em cinco anos, o que demonstra uma grande falta de continuidade (Rubim, 2012).

Por sua vez, a Constituição Federal foi um marco histórico na garantia de direitos no Brasil, incluindo direitos culturais. Na seção destinada à cultura, que compreende os artigos 215 e 216, os direitos que são garantidos constitucionalmente imprimem um caráter de estabilidade para a gestão da cultura do país, abrangendo as culturas populares e o patrimônio imaterial e assim abrindo caminho para a legitimidade da normatização e implementação de políticas nestes âmbitos. O inciso 1 do artigo 215, por exemplo, traz que o “Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional” (Brasil, 1988). Tal categorização, ao mesmo tempo em que pensa as “culturas” como segmentos formadores da sociedade brasileira, identifica-as também à ideia de grupo homogêneo particularizado por sua maneira de ocupar o mundo (Pereira, 2008). Abre-se assim um caminho legal não apenas para políticas de proteção das manifestações em questão, em toda a sua diversidade étnica e regional, mas também para o reconhecimento de sujeitos coletivos que as produzem.

Já o artigo 216 aborda o patrimônio cultural, em suas categorias material e imaterial “[...] tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira [...]” (Brasil, 1988), prevendo que a proteção do patrimônio ocorra através da colaboração entre poder público e comunidades. Em relação aos direitos culturais na Constituição, Pereira (2008, p. 9, grifos no original) afirma: “As chamadas ‘formas de expressão’ e os ‘modos de criar, fazer e viver’, associados à ideia de etnia, estreitam ainda mais os laços entre a noção de povo e o conceito de cultura.” Esta identificação, segundo o autor, é determinante para o alcance da significação do conceito de cultura no texto da Constituição Federal. Deste modo dá-se um grande passo para que as políticas culturais não fiquem restritas a manifestações culturais descoladas dos contextos sociais nos quais são produzidas e vividas. O povo do qual fala Pereira, portanto, não é o conceito que dilui a diversidade na unidade nacional, mas grupos sociais com histórias, manifestações culturais e características étnicas particulares, tendo acesso, assim, a direitos específicos.

Com relação à renúncia fiscal como modelo de políticas culturais, é deste período a primeira lei neste sentido que, apesar de não ter sido implementada, foi um marco inicial de um processo político que viria a resultar, por exemplo, na Lei Rouanet, vigente até hoje. Como afirma Barbalho (2007, p. 47), tal modelo se baseia em “[...] uma relação entre poder público e setor privado, onde o primeiro abdica de parte dos impostos devidos pelo segundo” com o objetivo de incentivar que o setor privado invista recursos próprios no financiamento de projetos culturais. A intenção, portanto, é aproximar este setor da produção cultural.

Já o governo de Fernando Collor (1990-1992) acaba por reforçar o caráter de instabilidade das políticas culturais na etapa da redemocratização (Rubim, 2012), sendo um período de grande incerteza para a institucionalização do setor da cultura. Em sua gestão, o MinC é extinto, rebaixado ao status de secretaria, junto com outras instituições como o SPHAN. É promulgada a Lei 8.313 de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet, esta que passou por diversas modificações no decorrer dos anos¹. A renúncia fiscal foi o mecanismo privilegiado até o fim do governo de Fernando Henrique Cardoso². Este prevê a

1 Atualmente prevê três tipos de mecanismos: os de renúncia fiscal – patrocínio ou doação; o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e; o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART), este que nunca saiu do papel (Calabre, 2009). É através destes que a Lei objetiva a implementação do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), buscando captar e canalizar recursos para o setor da cultura (Brasil, 1991).

2 O FNC, pouco utilizado (Calabre, 2009), se caracteriza como um fundo de apoio financeiro direto do Estado para projetos culturais propostos por pessoas jurídicas. Objetiva a busca por captação de recursos – públicos e privados – para incentivar projetos de enfoque regional que tem pouca viabilidade comercial ou de

dedução de uma parcela do imposto de renda de pessoas físicas e jurídicas para o financiamento de projetos culturais previamente aprovados pelo MinC, de acordo com uma série de regras estipuladas pela lei.

Ainda que o mecanismo fiscal como modelo de incentivo à cultura tenha surgido para estimular o investimento privado em projetos culturais, a possibilidade prevista pela lei de associar a sua marca a projetos acaba gerando uma brecha para que o setor privado tenha poder de decidir sobre a alocação de recursos públicos. Este setor tem a oportunidade de fazer publicidade com recursos que já deveriam ser pagos de qualquer maneira aos cofres públicos. Assim, a iniciativa privada define quais projetos previamente aprovados realmente serão financiados, submetendo uma parte considerável dos recursos destinados às políticas culturais à lógica do mercado, muitas vezes excludente com relação a grupos marginalizados – como as culturas populares.

Já no governo de Itamar Franco (1992-1994) ocorre um esforço de reinstitucionalização do setor de cultura, com o retorno do órgão federal ao status de ministério, assim como a restauração do IPHAN – o SPHAN, renomeado em 1994 – e da FUNARTE, instituições que passaram, então, por grandes problemas de recursos humanos e financeiros decorrente dos desmontes da gestão Collor (Silva, 2011).

Durante os governos de FHC (1995-2001), o MinC se estabiliza enquanto ministério e conta com um só ministro. Um dos grandes desafios da pasta durante esses oito anos foi manejar os escassos recursos repassados, apesar do significativo aumento do orçamento em relação às gestões anteriores³. A tônica das políticas culturais deste período foram as leis de incentivo fiscal, em especial a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual. Pelo fato dos editais não se pautarem por temas e áreas específicas e como o processo de captação dos recursos aprovados dependia da vontade das empresas que usariam o mecanismo de renúncia fiscal, as culturas populares foram, mais uma vez, sistematicamente excluídas dos mecanismos de financiamento das políticas culturais federais. Além da exclusão de setores marginais, houve uma intensa concentração de recursos públicos no eixo Rio-São Paulo. Em relação a esta gestão, Sarkovas (2003) faz a seguinte crítica:

Em oito anos de governo, FHC não formulou nem implementou nenhuma política cultural. Ou seja, faltou o principal: uma visão estratégica do papel do Estado no campo cultural de uma sociedade inserida no mundo globalizado, traduzida em planos de ações gerais e específicos para os diversos segmentos culturais, populacionais, geográficos etc.

financiamento via renúncia fiscal, procurando compensar o desequilíbrio causado pela decisão privada acerca de recursos públicos resultante do mecanismo de renúncia fiscal

³ Em 2002, este representava apenas 0,14% do orçamento federal (Rubim, 2007), o que evidencia o lugar marginal da cultura

O governo FHC nunca teve um projeto de desenvolvimento cultural que traduzisse seu respeito pela cultura. Acobertou a falta de ideias para o setor com um sistema de financiamento baseado na dedução integral no imposto, que subverteu o princípio elementar do incentivo fiscal, que é o de usar o dinheiro público para estimular o investimento privado. Tornou as leis de incentivo repassadoras perdulárias do numerário público, condenando o meio cultural a peregrinar pelas empresas em busca dos recursos do erário que deveriam estar disponíveis em fundos de financiamento direto.

Portanto, apesar de haver uma política cultural institucionalizada, temos o mercado como um ator político muito relevante neste processo decisório (Barbalho, 2007). Rubim (2012, p. 38) afirma que “[...] em boa medida, as leis de incentivo foram entronizadas como a política cultural” da era FHC.

Por fim, outra questão relevante durante os governos FHC foi a publicação do decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e cria o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI)⁴. O IPHAN normatiza assim o registro do patrimônio imaterial, abrindo caminho para os processos de inventariação via a metodologia oficial do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), assim como a elaboração e implementação de políticas de salvaguarda.

Com esta aproximação entre os conceitos de cultura popular e patrimônio imaterial, ocorrida nos âmbitos nacional e internacional a partir dos anos 1980, a categoria *patrimônio imaterial* se tornou um dos campos possíveis de acesso ao Estado por parte das culturas populares. A política de patrimônio imaterial, ao objetificar nos marcos legais quais são os grupos que tem direito de acesso àquela política, coíbe a participação de grupos exógenos às culturas populares, tornando-a uma política setorial voltada para estes grupos patrimonializados caracterizados como pertencentes ao popular, enquanto outras políticas permitem o acesso de mediadores – como é o caso de alguns grupos percussivos compostos por jovens interessados na cultura popular, entre eles o Coletivo Maracastelo, além de produtores culturais e artistas envolvidos com a indústria cultural.

O período que vai do fim da ditadura militar até o fim dos governos FHC é, deste modo, de fortalecimento da cultura como um direito, assim como do reconhecimento dos grupos marginalizados como sujeitos detentores de direitos particulares. Porém, é também um período de grande instabilidade institucional no setor federal da cultura, no qual assistimos a

4 Tal decreto institui o registro do patrimônio imaterial em quatro livros: saberes – modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; celebrações – rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; formas de expressão – manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas - e; lugares – mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas (Brasil, 2000).

troca constante de gestão e diretrizes, a falta de legislações infraconstitucionais e a escassez de recursos financeiros e humanos. Ademais, o estabelecimento da renúncia fiscal como a base das políticas culturais gera uma adaptação do setor de cultura a este modelo. A profissionalização dos agentes de cultura é demandada pelas novas políticas públicas estabelecidas e os grupos voltados para a cultura popular ou pertencentes a esta procuram se ajustar para poder acessar recursos físicos e conquistar legitimidade simbólica.

A era PT e o crescimento da “cultura”

O governo Lula (2003-2010) começa com a nomeação de Gilberto Gil para o MinC. Esta gestão se inicia propondo um papel mais relevante do Estado no setor da cultura. Busca fortalecer assim o FNC, mecanismo já existente de descentralização de recursos públicos via convênio (Rubim, 2007). Ainda que não abandone o modelo de renúncia fiscal, Gil inicia ainda o processo de discussão para a revisão da Lei Rouanet⁵. Além disso, a gestão de Gil busca ampliar o conceito de cultura operacionalizado pelo Estado, incorporando um valor de diversidade e descentralização que é tributária de contribuições antropológicas e que, consequentemente, serviu de base para uma política consistente de atuação junto às cadeias (economicamente) produtivas da cultura. Essa concepção inclui não apenas os produtos culturais finais, mas os processos e os modos de vida envolvidos na produção destes (Barbalho, 2007). Tal mudança acompanha uma nova ordem discursiva internacional, que se instala principalmente pela ação da UNESCO, na qual a diversidade cultural e o direito à diferença ganham força.

A gestão de Gil também busca uma maior participação política da sociedade civil na definição de diretrizes das políticas a serem elaboradas pelo MinC. Precedida por conferências municipais e estaduais, a 1ª Conferência Nacional de Cultura (CNC) ocorre em 2005. Desta saíram as diretrizes para a elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC), instituído pela lei 12.343/12⁶. As culturas populares constam nas estratégias do PNC quando este propõe o estabelecimento de abordagens intersetoriais e interdisciplinares para a execução de políticas voltadas a estas comunidades, prevendo a inclusão destas neste processo; quando prevê a criação de políticas de transmissões de saberes e fazeres das

⁵ Esta que não logrou resultados, sendo emperrado pelo forte *lobby* exercido por setores privilegiados da área de cultura e das empresas que usam do modelo como *marketing* cultural, ambos interessados na manutenção deste mecanismo.

⁶ O PNC estipula que o Estado deve atuar como indutor, fomentador e regulador do setor de cultura com o intuito de incentivar, proteger e promover a diversidade cultural brasileira, além de ampliar a participação da cultura na promoção do desenvolvimento econômico sustentável e da participação social na elaboração e gestão de políticas culturais (Brasil, 2010).

culturas populares, incluindo o reconhecimento formal dos mestres tradicionais e mecanismos de apoio para estes e; por fim, quando propõe o estímulo à criação de centros de referência e comunitários (Brasil, 2010).

Neste período, o MinC passou a se preocupar diretamente em formular políticas voltadas para setores que não eram contemplados pelo sistema de leis de incentivo e pela inoperância do FNC. No caso das políticas para as culturas populares, a gestão tomou a visão de que o setor era essencial para a proteção e a promoção da diversidade cultural e necessitava de políticas diferenciadas, já que ficava às margens do processo profissionalizado e viciado das leis de incentivo. São justamente os setores marginalizados os mais prejudicados por um sistema de terceirização das decisões públicas para a iniciativa privada por estes estarem pouco inseridos nos mercados formais de produção cultural, dependendo de políticas públicas efetivas para terem acesso aos recursos públicos. O objetivo era, então, fazer da cultura um eixo estratégico do modelo de desenvolvimento buscado pelo governo Lula, o investimento financeiro e simbólico neste setor tratado como política de governo. Deste modo, mesmo que o mecanismo de leis de incentivo ainda seja uma importante diretriz, a partir de 2003 o MinC começou a elaborar uma série de políticas a serem implementadas diretamente pelo ministério, priorizando o FNC, por exemplo, para concentrar o poder decisório sobre recursos públicos. Neste contexto se encaixam as políticas voltadas para as culturas populares. Nas palavras de Gilberto Gil,

Hoje vivemos um nítido processo de *metropolização no popular*, onde as metrópoles se apropriam do popular em suas linguagens, conteúdos e, principalmente, em seus produtos, o que tem sido importante para a difusão e valorização das culturas populares, que ganharam status e valor de mercado e, com isso, mais condições de sustentabilidade. Mas também precisamos voltar-nos para a inversão deste processo: para a *popularização na metrópole*, ou seja, estabelecer estruturas, canais e oportunidades para que as culturas populares possam dispor das condições de produção e difusão nas metrópoles, para que possam dispor de instrumentos e meios qualificados para produzirem e divulgarem suas criações. (Gil, 2007, p. 39, grifos no original).

O maracatu de baque virado, manifestação tradicional presente na minha etnografia, é uma das principais linguagens pelas quais esse processo de metropolização no popular se dá, em diversos centros urbanos do Brasil. E é este sentido de popularização na metrópole, de empoderamento das culturas populares, que balizou o discurso da gestão de Gil e das políticas voltadas para a área. Em 2010 o MinC publicou o Plano Setorial para Culturas Populares. As primeiras ações descritas foram o I e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, realizados respectivamente em 2005 e 2006, reunindo gestores públicos, acadêmicos/as e representantes das culturas populares para a discussão de diretrizes. Tais seminários resultaram na criação da Rede das Culturas Populares e ainda em publicações que,

além de textos acadêmicos e de gestores públicos, trazem as vozes de diversos mestres e mestras das culturas populares, raramente incluídas no processo decisório institucionalizado, falando sobre as políticas públicas para este setor, os desafios de acesso ao Estado e as principais demandas para com este. Os seminários configuraram-se, portanto, como um espaço raro de contato direto e intenso das culturas populares com o Estado e a academia, produzindo um rico material de referência para a efetivação de direitos e demandas das comunidades e mestres tradicionais. Além disso, o MinC lançou editais setoriais, específicos, dentre os quais estão os Prêmios Culturas Populares que, por serem menos burocráticos que os editais lançados via leis de incentivo, contribuem para o acesso destas comunidades a recursos públicos.

Cabe destaque também para a ação do IPHAN, através da implementação do PNPI, que, a partir de 2003, realizou o registro e inventariação de várias expressões e celebrações das culturas populares, assim como implementou políticas de salvaguarda para estas. O IPHAN realizou, por exemplo, a inventariação do Jongo do Sudeste em 2005, do Cavalo-Marinho e do Maracatu Nação, ambos em 2014. Com o processo de inventariação – realizado com a participação dos detentores destes saberes – abre-se o caminho tanto para a proteção destes bens culturais pelo Estado, como para a promoção de políticas de salvaguarda, que podem incluir a construção de centros de referência e memória, legalização de ocupações territoriais e ações de proteção da propriedade intelectual dos detentores de saberes. Cabe ressaltar, contudo, que a efetivação desta política do IPHAN não abarca da mesma forma as diversas regiões e estados do Brasil. Por exemplo, enquanto o estado de Pernambuco conta com treze bens culturais inventariados, a Paraíba, estado vizinho, têm apenas um bem material listado, o que não demonstra diferentes níveis de riqueza e diversidade cultural entre estas localidades, mas sim diferentes aparatos institucionais e diferentes interesses e estratégias no que concerne a promoção de políticas públicas voltadas para as culturas populares. Voltaremos a falar sobre tal contraste entre tais localidades e suas particularidades no capítulo seguinte.

Outro programa que merece destaque é o Cultura Viva, que tem como ação primordial a criação de Pontos de Cultura. Segundo Célio Turino (2007, p. 67), “O Ponto de Cultura é a potencialização das energias criadoras dos nossos cidadãos, bem como das ações que já são desenvolvidas pelas comunidades”. Os Pontos de Cultura não são destinados apenas para as culturas populares, apesar de também abranger estas, e pretendem promover um mapeamento e uma cartografia da imensa variedade de expressão cultural do nosso povo, além de visar à autonomia das comunidades, não se configurando como territórios estatais, mas sim como

pontos de intersecção entre sociedade e Estado (Turino, 2007). Para os Pontos de Cultura são lançados alguns editais de fomento restritos, assim como são promovidos encontros regionais e nacionais entre eles. Deste modo, o Programa Cultura Viva fornece elementos que podem permitir uma maior autonomia e empoderamento de comunidades locais marginalizadas, sendo assim uma das ações mais sensíveis com relação à necessidade de levar em conta os modos de vida das culturas populares na formulação e implementação de políticas públicas.

A ameaça às políticas de inclusão e ao setor da cultura

Em 2008, Gilberto Gil é sucedido por Juca Ferreira e, como Ministro da Cultura, dá continuidade à gestão de Gil, ficando no cargo até o fim do governo Lula. Com a eleição de Dilma Rousseff, Ana de Holanda é escolhida para a gestão do MinC e a partir daí o setor da cultura volta a passar por um momento de instabilidade, especialmente no que toca as políticas e ações mais progressistas dos anos anteriores, apesar da manutenção oficial da maioria destas.

Em 2014, o PT por pouco consegue se manter na Presidência da República. Estava clara a crise de hegemonia após 12 anos no poder. Paralelamente, o bloco conservador consegue eleger o Congresso mais conservador depois da restauração democrática de 1985. Em 2015, após difícil eleição, a presidente se alinha cada vez mais a soluções econômicas conservadoras para lidar com a recessão econômica, realizando inclusive cortes substanciais na pasta da cultura.⁷ A polarização entre o bloco conservador e o progressista, que já vinha de antes, cresce, catapultada pelas redes sociais, pela mídia televisiva e por uma volta às ruas de movimentos de direita.

O cenário se consolida, desta vez para uma solução institucional sem intervenção militar. O *impeachment* de Dilma Rousseff é assim aprovado pelo poder legislativo e, em 31 de agosto de 2016, Michel Temer se torna presidente do Brasil, implementando um programa e consolidando alianças políticas no plano do poder federal que haviam perdido a última eleição. Vemos então uma inversão de sinais radical na política e na administração do governo federal. Saía um bloco histórico enfraquecido, comprometido com certas políticas de inclusão, mas que não havia mudado consideravelmente as relações de classe no Brasil nem mudado a cultura política do país. Entrava um bloco histórico fortalecido, comprometido com

⁷ A construção da hidrelétrica de Belo Monte demonstrou exemplarmente o aprofundamento da adoção de uma política desenvolvimentista de grandes projetos de infraestrutura, sem respeito às populações locais e indígenas nem ao meio ambiente.

políticas neoliberais, interessado abertamente em manter as históricas relações de classe brasileiras, os privilégios de sua elite e de sua classe política.

O quadro de instabilidade na área da cultura se agrava substancialmente depois do golpe parlamentar sofrido pela presidenta Dilma, quando um cenário de incertezas e dismantelo/desarticulação de direitos já estabelecidos toma conta do Brasil, ameaçando os próprios valores democráticos instituídos pela Constituição de 1988. Nesse cenário complexo, a democracia parece perder espaço para uma “aparência democrática” enganosa, a violência simbólica contra os excluídos de sempre se intensifica, se encontra campo para o desenvolvimento de novos e antigos racismos, restaurações conservadoras se estabelecem para além do voto etc. Um refluxo geral de avanços no combate à desigualdade está colocado à mesa.

Logo depois do *impeachment* de Dilma, o MinC é mais uma vez rebaixado ao status de secretaria, voltando a compor o Ministério da Educação e Cultura, nomenclatura que manteve até 1985. Novamente, em tempos de recessão, logo se operacionalizou a possibilidade de restringir o orçamento do setor, sem dar chance de que seus agentes apresentem soluções próprias para superá-la. Devido à impopularidade dessa medida, que, como veremos no próximo capítulo, gerou protestos e ocupações por parte de artistas, jornalistas, educadores, estudantes e demais setores progressistas da sociedade por todo o país, Michel Temer decide recriar o MinC através de uma Medida Provisória⁸.

Sabe-se que a cultura não ocupou, até hoje, nenhuma centralidade na administração pública brasileira e, portanto, nos esforços de desenvolvimento do país. Ainda assim, a criação do MinC, em 15 de março de 1985 pelo então presidente José Sarney, significou um passo para o pensamento cultural no Brasil graças ao surgimento de uma agenda pública autônoma. Ademais, ainda que os treze anos de governo do PT tenham assistido a distintos momentos na gestão da cultura, é possível afirmar que, neste período, houve uma mudança substancial no papel deste setor e no entendimento que este passou a ter do que é cultura, do que são políticas culturais e de qual é a posição ideal de seus sujeitos produtores. Assim, o MinC elaborou e implementou políticas com foco na diferença, na melhor distribuição de recursos públicos e no empoderamento de setores historicamente marginalizados, como as culturas populares e grupos compostos por minorias étnicas, de gênero e de classe. É

8 Além das alterações no MinC, podemos citar ainda outras medidas conservadoras da gestão Temer como os projetos de reformas trabalhista e da previdência e o Projeto de Emenda Constitucional 55 – que planeja o congelamento dos gastos federais em áreas como a educação e a saúde pelos próximos vinte anos - para demonstrar a tendência geral de aumento do quadro de desigualdade social brasileiro e, consequentemente, gerando um agravamento na marginalização dos setores e agentes de cultura e cultura popular.

justamente visando o rompimento com tais concepções de povo, de gestão pública e de nação que se armou a destituição do governo petista, havendo grande preocupação por parte de setores políticos conservadores em relação à democratização da produção e do acesso à bens culturais e materiais.

Como observa Alves (2011b), o foco das políticas para as culturas populares nos últimos anos ainda esteve mais sobre as expressões culturais que sobre as populações, mostrando que – apesar de uma mudança substancial no discurso oficial – ainda existem enormes desafios para que as instituições brasileiras atinjam estes objetivos, desafios estes que estão relacionados à real inclusão das populações marginalizadas, invisibilizadas e criminalizadas da nossa sociedade, estas que exigem uma política de Estado estável e comprometida com a diversidade e com a democratização de instituições e de distribuição de capitais políticos, culturais e financeiros.

Diversidade cultural e direito à diferença: a luta pela cultura contínua

Para prosseguir a discussão acerca de como as culturas populares passaram a se inserir em um novo contexto político e discursivo a partir dos anos 1970 – e com maior intensidade nos últimos trinta anos – é importante lembrar que, ao adotar estratégias técnicas de modernização e desenvolvimento, os Estados pós-coloniais utilizaram conceitos etnográficos ultrapassados como categorias classificadoras para a produção de conhecimento sobre suas populações, como no caso da importação de teorias racistas e dos estudos do folclorismo para o Brasil já aqui discutidos. No entanto, essas categorias que são de uso empírico na definição de alvos de suas políticas públicas acabam se tornando um instrumento para certas populações dotarem sua identidade coletiva de conteúdo moral. Esta questão é uma parte crucial da política dos governados: dar à forma empírica de um grupo populacional os atributos morais de uma comunidade. É investida deste conteúdo que uma comunidade passa a atuar politicamente e a dialogar enquanto um sujeito coletivo com o Estado (Csermak, 2013).

Esse processo é de grande utilidade para a compreensão de como os governos – especialmente de ex-colônias, como o Brasil – começaram a reconhecer direitos e a negociar politicamente com grupos que passaram a se enunciar enquanto sujeitos coletivos a partir das categorias reificadoras sobre as quais se construíram seus projetos nacionais, como raça, etnia, cultura popular, etc. Cabe ressaltar que tais mudanças não se deram pela ação exclusiva dos governos e de organismos internacionais, mas como resultado de lutas políticas de grupos marginalizados. Tais grupos, muitas vezes, se articulam não apenas enquanto sujeitos coletivos no sentido de mobilizações políticas contextuais, mas enquanto comunidades

dotadas de história, língua e cosmologia próprias, como é o caso de comunidades quilombolas e indígenas e povos e comunidades tradicionais de matriz africana.

É no sentido de garantia de direitos e de legitimação política de sujeitos coletivos como estes que uma nova ordem discursiva e legal surgirá a partir dos anos 1970 ainda como uma celebração da diversidade na qual o conflito e as políticas afirmativas tinham pouco espaço, mas que paulatinamente passam a reconhecer grupos marginalizados e violentados nos processos de formação das nações modernas enquanto detentores de direitos específicos que demandam políticas setoriais e afirmativas. Tal ordem discursiva é impulsionada, principalmente, pela UNESCO, ainda sob o prisma do lema da *unidade na diversidade*, no qual a diversidade cultural era sobreposta pela unidade nacional (Pitombo, 2011). No entanto, aos poucos a ideia de cultura e os direitos culturais vão se alargando e se relacionando com outros temas caros às minorias, como a igualdade étnico-racial e a igualdade de gênero, temas de várias conferências, convenções e declarações das Nações Unidas – tal articulação também se fazendo presente nos discursos e ações do Coletivo Maracastelo.

A UNESCO, ainda que criada a partir de uma concepção universalista, vai incorporando um método interpretativo relativista, reconhecendo a diversidade como uma característica humana, passando a reconhecer e normatizar o direito à diferença (Pitombo, 2011). Este órgão, então, em sintonia com a ação de outros organismos e convenções da ONU, começa a dilatar a noção de cultura e de diversidade cultural, abrindo a discussão para políticas culturais com foco na diferença e no reconhecimento de novos sujeitos coletivos de direitos. Tal processo culminará em uma série de marcos legais que passaram a legitimar tais demandas nos âmbitos nacionais (Alves, 2011a).

Os reflexos desta nova ordem discursiva podem ser observados no Brasil a partir da Constituição Federal de 1988, que reconhece o direito à terra para povos indígenas e comunidades remanescentes de quilombos, por exemplo. Entretanto, tal impacto fica mais visível a partir de marcos normativos e institucionais estabelecidos, principalmente, nos últimos anos: no campo das normas, vale ressaltar como exemplo o supracitado decreto nº 3.551 acerca dos patrimônios culturais; as leis 10.639/03 e 11.645/08, que, respectivamente, incluem no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade das História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena e; o decreto nº 6.040/07, que institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. Já no campo institucional, vemos as já citadas criações do Ministério da Cultura em 1985 e da Fundação Palmares em 1989 e a criação da SEPPIR em 2003, responsável, principalmente, pela

coordenação e avaliação das políticas públicas afirmativas de promoção da igualdade racial, assim como a transversalização do tema no âmbito federal.

Nesse sentido, vale a pena trazer a definição de cultura popular proposta pela UNESCO, que a entende como

[...] um conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundada na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e valores se transmitem oralmente, por imitações ou de outras maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, as línguas, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, o artesanato, a arquitetura e outras artes. (UNESCO, 1989)

Esse conceito estabelece cultura popular e tradicional como um objeto de ação da organização e de seus Estados-membro, assim como associa esta a sujeitos coletivos a partir da categoria comunidade. Figura aí também a cultura enquanto um conceito ampliado, ligado profundamente à tradição, a meios orais de transmissão do saber e a modos de vida (Alves, 2011a)⁹.

Nesse sentido, Shiraishi Neto (2007, p.35) aponta que

Os recentes dispositivos internacionais deram ênfase a outros elementos constitutivos da noção de sujeito de direito, permitindo um alargamento e uma melhor qualificação do sujeito. Além da dimensão individual, inscrita em vários destes dispositivos internacionais de proteção dos direitos humanos, incorpora uma outra dimensão de sentido coletivo e que se refere à noção de povos e comunidades tradicionais.

Tais comunidades são criadas a partir de categorias operacionalizadas pelo próprio Estado – como é o caso das culturas populares – mas também criadas a partir de modos de organização tradicionais que resistiram, e ainda resistem, à violência dos processos do encontro colonial e da formação dos Estados-nacionais – como é o caso de povos indígenas e quilombolas e comunidades periféricas das cidades brasileiras. É preciso salientar que, nesses casos, estas comunidades criadas a partir de relações violentas de alteridade e identidades subalternas são se esgotam nesta relação.

Sobre tal aspecto, Rita Segato (2005, p.07, grifos no original) afirma que não foi dos grupos subalternos que “[...] *partiu um desejo de diferença ou reconhecimento como valor, mas tornou-se valor como contradiscurso depois da experiência de rejeição e da constatação de que estrutura e outredade são coetâneas e que, portanto, para os sujeitos assim marcados, somente resta existir na gramática social com outredade.* ” Segato alerta, no entanto, que essa outredade não significa que as identidades políticas são obrigatoriamente coincidentes com as alteridades históricas, mas que uma matriz de identidades pré-existentes formuladas

9 A ligação de cultura com esses elementos também balizará a concepção da UNESCO com relação ao patrimônio cultural imaterial, definido como “[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhe são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio imaterial” (UNESCO, 2003). Essa definição está intimamente ligada à de cultura popular e tradicional e é ela que balizaria a concepção brasileira desta categoria.

nos centros formadores de linguagem pode ser eficiente na demanda por recursos e direitos, especialmente por meio do uso estratégico de categorias impostas. Assim, esse novo contexto – nacional e internacional – no qual sujeitos coletivos historicamente subalternos passam a demandar e ter direitos particulares normatizados é consequência tanto de uma mudança na ordem discursiva como na forma de organização coletiva destes na demanda por direitos e recursos frente aos Estados.

O novo interesse pela cultura popular e os usos da “tradição”

Quando entramos em contato com produções enfocando esse novo contexto nos últimos anos, comumente encontramos discussões sobre globalização, mundialização, multiculturalismo, pluralismo, estandarização, ecletismo e outros assuntos, vinculados aos aspectos econômicos, industriais e cultural-cibernético-comunicacionais da chamada pós-modernidade. No Brasil, e certamente em outros países, concomitante a essas discussões, após a década de 1980, as preocupações também se voltaram para as questões ambientais¹⁰. Por sua vez, desde aquela época, estamos marcados por preocupações do âmbito político-social relacionadas a pobreza, educação, saúde e moradia, e ao direito à cultura, chegando-se às iniciativas identificadas como *ações afirmativas*, de *inclusão social*, da *cultura de resistência* e outras nomenclaturas (Ikeda, 2013). Muitos desses eventos e práticas centraram-se no envolvimento com as culturas locais, étnicas e populares tradicionais, que são o foco de atenção do presente texto, concentrando-se no Brasil e, particularmente, através da etnografia, na cidade de João Pessoa.

A partir do final da década de 1980, concomitante às mudanças ocorridas no Estado brasileiro e na sua política voltada para a cultura, ocorre um significativo movimento de retomada do interesse por essas expressões culturais de tradição oral. Elas são identificadas também como cultura popular, cultura tradicional, cultura popular de tradição oral, cultura de raiz, tradições populares, conhecimentos tradicionais, folclore, patrimônio imaterial etc. As inúmeras denominações são tentativas de conferir a esses saberes populares alguma característica ou distinção, buscando singularizá-las, diferenciando-as de outras formas, como as da cultura de massa, da cultura urbana moderna, da cultura “erudita” e até da cultura indígena (Ikeda, 2013, p. 174). Porém, a tarefa não é simples, pois os conhecimentos abarcados nas culturas populares são muito diversificados, além do que comumente uma

¹⁰ Como se verificou na proliferação das Organizações Não Governamentais (ONG), disseminadas sob a inspiração de eventos como a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, ocorrida no Rio de Janeiro, em 1992. Nela também foram incluídas propostas de respeito às culturas tradicionais e à diferença cultural

mesma modalidade pode ter diferenças – na forma, função e até significados – em regiões e/ou grupos distintos.

Além, evidentemente, da presença nas próprias comunidades mantenedoras das expressões culturais que aqui nos interessam, envolvendo sobretudo músicas, festas, rituais e danças, em seus calendários específicos, o atual movimento de atração por elas promove as suas presenças, em formatos diversos – mais ou menos alterados –, em outros cenários da cultura, em apresentações públicas, como: centros culturais, bibliotecas, universidades, teatros, escolas de ensino básico e atividades de inclusão social (ONG), ruas e praças, nas televisões, casas noturnas, clubes e até bares e festas particulares, sendo também veiculadas por meio de CD e documentários. No que se refere especificamente à música, nunca se viu antes tão grande quantidade de mídia produzida acerca da cultura popular por instituições de diversos tipos – ONG, fundações e associações culturais, selos privados, departamentos e secretarias governamentais – inclusive pelos próprios grupos tradicionais, muitos desses projetos executados por meio das políticas culturais acima mencionadas, com apoio financeiro público ou privado.

A aproximação com os saberes populares aparece até na gastronomia e na moda, nas roupas, cabelos e adornos corporais, gerando o que Ikeda (2007, p. 175) chamou de “onda etnicista”: uma época de verdadeiro fascínio pelo étnico, pela incorporação das culturas de povos diversos, genericamente assim identificados, envolvendo também as culturas populares. O interesse maior por essas expressões se dá entre estudantes, artistas (músicos, atores, dançarinos), educadores, pesquisadores acadêmicos, produtores culturais, jornalistas, profissionais envolvidos com questões sociais e outros. Nesse sentido, podem-se encontrar em várias cidades do Brasil grupos de “recriação” – sendo essa a denominação escolhida pelo Fórum Permanente para as Culturas Populares, sobre o qual falaremos a seguir – de manifestações da cultura popular, compostos comumente por estudantes e/ou pessoas de classe média, da mesma forma como se verifica em determinados grupos considerados tradicionais ultimamente boa quantidade de jovens não ligados comunitariamente ou familiarmente a estes, que comumente são identificados como “universitários”. No primeiro caso, podemos mencionar a existência de “maracatus de baque virado”, ou mais precisamente de grupos artísticos/percussivos, em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Campinas, Florianópolis e muitas outras, inclusive em cidades da Europa (França, Alemanha, Inglaterra, Itália, Espanha, Áustria e Suíça (Ikeda, 2013; Carvalho, 2007). Já no segundo caso, podemos citar a participação destes “novos interessados” em nações de maracatu pernambucanas, grupos conhecidos como maracatus tradicionais.

Nas instituições culturais e de entretenimento, houve, igualmente, aumento na programação de “espetáculos de cultura popular”¹¹. Tanto são programados artistas que criam suas próprias composições com base nas referências consideradas tradicionais, como são incluídos os próprios grupos das culturas populares, muitas vezes em um mesmo espetáculo ou evento. Reflexões, conflitos e mediações envolvendo os sujeitos coletivos produtores da cultura popular e seus demais interessados ressurgem, então, a partir de tal conjuntura.

Desde a década de 1990, alguns produtores culturais, educadores e pesquisadores, organizados em ONG, associações, cooperativas, coletivos e outros tipos de organização, participam da acirrada disputa pela hegemonia no que se refere às questões que envolvem as culturas populares, como um campo de atuação política, comunitária e profissional. Tudo resulta do interesse que essas passaram a despertar nos últimos anos em diversos setores – da cultura, das artes, do turismo, da educação e inclusão social e dos governos, em todas as esferas, alcançando até empresas privadas. Há interesses que vão desde a obtenção de recursos financeiros para a organização de eventos e apresentações de músicas e danças populares como prática artística, assim como busca-se aproximação com políticos, secretários de Estados, prefeitos e empresas patrocinadoras com o objetivo de propor e interferir politicamente na aprovação e regulamentação de leis que se voltem para o fomento e a salvaguarda das expressões das culturas populares.

Isso pode ser aferido, por exemplo, pela criação em São Paulo, em 2002, do Fórum Permanente de Cultura Popular Tradicional (FPCP) que passou a reunir expressivo número de “associados” em todo o Brasil¹². Nota-se que o Fórum não só realizou reuniões e eventos de grande porte para tratar dos assuntos pertinentes, trazendo inclusive apresentações de grupos da cultura popular, como também direcionou muito as preocupações para buscar meios de interferir politicamente (nas esferas federal, estaduais e municipais) com propostas direcionadas para as culturas populares, intermediando o setor público e os grupos e líderes das manifestações culturais populares.

11 Demonstração disso são os eventos realizados no Serviço Social do Comércio (Sesc), principalmente em São Paulo, e até mesmo em algumas casas noturnas “alternativas” espalhadas pelo Brasil.

12 A criação do Fórum motivou o desdobrar desse tipo organização em vários estados e municípios, assim como o surgimento de associações, cooperativas e outras formas de legalização institucional para o trato com as culturas populares (Ikeda, 2013). Tal processo lembra ainda as organizações que folcloristas realizaram desde a década de 1940, na formação da Comissão Nacional do Folclore e das Comissões Estaduais de Folclore, por ambos estarem preocupados com a “administração” desse campo de atuação (Vilhena, 1997)

Nos anos seguintes, travou-se, inclusive, intensa disputa principalmente entre o FPCP, com sede em São Paulo, e o grupo conhecido como Ponto de Cultura Grãos de Luz e Griô¹³ – oficializado em 2005 através do Programa Cultura Viva do MinC – no que diz respeito a diferentes proposições de Projeto de Lei, estando ambos os grupos representados e apoiados por diferentes deputados federais (Ikeda, 2013, p. 180). O histórico deste segundo grupo vem desde 1993, na cidade de Lençóis, na Bahia, onde surge enquanto ONG e foca seus esforços na realização de atividades que pretendem associar os sujeitos, saberes e fazeres da cultura popular tradicional ao processo educacional formal, não se limitando às artes e às expressões simbólicas, mas voltando-se para o tratamento da cultura também como identidade, cidadania e economia. Em 2006, transformaram a ideia do Grãos de Luz e Griô numa ação do Programa Cultura Viva através da proposição da Ação Griô Nacional, construindo no Brasil uma rede em gestão compartilhada que envolveu múltiplos projetos pedagógicos de diálogo entre a tradição oral e a educação formal, variados griôs e mestres bolsistas, além de Pontos de Cultura, escolas, universidades e outras entidades de educação e cultura¹⁴. Em 2010, a Rede Ação Griô se mobilizou em busca de 1 milhão de assinaturas para apresentar ao Poder Legislativo Federal um projeto de iniciativa popular: a Lei Griô Nacional.

O objetivo da lei é criar mecanismos para que as comunidades apresentem aos conselhos municipais de cultura seus griôs e mestres de tradição oral, estes que, vinculados a projetos educativos, a associações e a secretarias de educação, passariam seus conhecimentos aos estudantes por meio de aulas que pretendem repensar as fórmulas oficiais da educação formal brasileira. O saber oral das ervas das benzedadeiras e as ciências da flora da região; o saber das parteiras e as ciências da reprodução; o saber das ladainhas da capoeira e a história do Brasil, são exemplos de práticas e assuntos que, mobilizados no contexto brasileiro, pretendem mudar o reconhecimento dos estudantes, dos educadores e da população em geral sobre suas noções de identidade e ancestralidade. A Lei objetiva apoiar a circulação dos griôs

13 Griô é uma palavra abrigada e transposta para o contexto cultural brasileiro pelo Grãos de Luz e Griô e tem origem na palavra francesa *griot*, que traduz a palavra *dieli*, numa língua do império do Mali, que significa “o sangue que circula”. Os Griôs são contadores de histórias, cantadores, genealogistas da tradição do noroeste da África responsáveis pela “biblioteca viva da tradição oral” (Pàheco, 2006). São famílias que, no universo da tradição oral, onde o livro não tem um papel social prioritário, guardam a história e as ciências das comunidades, das regiões e do país.

14 A Ação Griô foi criada por meio de encontros de planejamento e avaliação anuais, com estratégias e indicadores qualitativos de acompanhamento, priorizando o vínculo entre a sociedade civil e os gestores públicos. A Rede Ação Griô já conta com parcerias com escolas nas cidades de João Pessoa, Rio de Janeiro e São Paulo, além da USP (Universidade de São Paulo), onde ocorre hoje inclusive um curso de pós-graduação em Pedagogia Griô.

nas comunidades e escolas e a vinculação dos seus currículos aos saberes e fazeres da tradição oral da comunidade¹⁵.

Tal pedagogia foi criada para sistematizar as práticas e os saberes de tradição oral, bem como seus conceitos-chaves e seus processos de transmissão e circulação que são reinventados para dialogar com o saber formal nas escolas. Segundo seus criadores, integra mito, arte, ciência, história de vida, e se baseia em práticas vivenciais, dialógicas e de produção partilhada do conhecimento, para a celebração e o fortalecimento de noções específicas de pertencimento do povo brasileiro em currículos, instituições educacionais e/ou culturais, principalmente aquelas que trabalham com comunidades rurais, de periferia e tradicionais (Pacheco, 2006). Tem por objetivo ainda a capacitação na elaboração e coordenação de projetos político-pedagógicos, projetos experimentais e didáticos que reconheçam o lugar social, educacional, político e econômico de mestres griôs de tradição oral, como fonte fundamental à relação entre a produção do conhecimento, educação e cultura. A atuação do objetivo situa-se, também, num processo de vivência e reflexão sobre o conceito de cidadania, apoiado nas tradições orais das culturas que formaram o povo brasileiro (Pacheco, 2006). Tem como referências educadores e pesquisadores brasileiros da educação biocêntrica, da teoria de Paulo Freire e da educação para as relações étnico-raciais positivas – ações afirmativas.

Vemos, então, que, além das iniciativas supracitadas promovidas pelo Estado brasileiro, diversas associações da sociedade civil buscaram participar da construção de políticas culturais no país, a partir de um modelo democrático e propositivo, e assim promover outra visão acerca da cultura popular, da educação e da legitimação de saberes e fazeres não hegemônicos, muitas vezes voltando-se para o fomento e a salvaguarda de suas expressões culturais locais.

No que se refere aos grupos e artistas que se interessam e passam a se relacionar com as manifestações da cultura popular – sem, contudo, necessariamente, se relacionar com seus sujeitos coletivos produtores e seus ambientes originários – podemos identificar inúmeras formações e propósitos, entre eles: os *balés folclóricos* ou populares, muitos deles surgidos entre as décadas de 1960 e 1970, que constituem grupos de projeção estética identificados como parafolclóricos, que mimetizam grande quantidade de danças e músicas populares,

15 A Assembleia Legislativa da Bahia e a Câmara de Vereadores de João Pessoa, na Paraíba, desenvolveram sessões especiais sobre a lei envolvendo deputados, representantes das secretarias de cultura e educação, griôs, mestres, educadores, e estudantes para discutir a Lei Griô e encaminhar a sua demanda nos orçamentos estaduais. A educadora e coordenadora do projeto Grãos de Luz e Griô, Líllian Pacheco, declarou então que "a campanha da Lei Griô Nacional estará acontecendo durante toda a campanha eleitoral [de 2010] buscando comprometer os candidatos à presidência, além de deputados e senadores." (Cherubine, 2010).

selecionando alguns de seus aspectos; os *intérpretes* de músicas de tradição oral, que apenas executam as suas criações; os *compositores* de música popular, de gêneros regionais ou de “música de raiz”, como se convencionou chamar no Brasil os artistas que criam inspirados no conhecimento que possuem acerca de determinadas expressões populares, podendo ter várias nuances, mais recentemente havendo a incorporação e a mistura de elementos pertencentes à cultura *pop* contemporânea e; os “grupos de vitalização das expressões populares” (Ikeda, 2013) – ou ainda “grupos percussivos” (Lima, 2014), “grupos recriadores” (Mira, 2009) ou “grupos parafolclóricos” (Csermak, 2013) para citar algumas das denominações usadas para tais conjuntos –, estes que surgiram principalmente a partir da década de 1990 com a proposta de se dedicar de modos específicos a um só tipo de expressão popular considerada por eles tradicional ou a algumas poucas variedades apenas. Procuram, de modo mais especializado e profundo, pesquisar e adquirir aprendizado acerca dos modelos nos quais se baseiam para criar práticas coletivas voltadas para a realização de espetáculos e apresentações artísticas ou ainda para o desenvolvimento de projetos socioculturais. É neste último grande grupo, que comporta diversas maneiras de apropriação seletiva das culturas populares, que se encaixa o Coletivo Maracastelo.

Como podemos ver, não há um consenso, tanto dentro como fora de pesquisas acadêmicas, na denominação deste tipo de coletividade que surge em diversos contextos urbanos brasileiros (Csermak, 2013)¹⁶. Seja qual for a categoria mobilizada, essas são usadas para diferenciar tais grupos daqueles que estão historicamente ligados às categorias analítica e social de cultura popular, considerados pelos sujeitos que atualmente procuram essa nova relação com tais formas de saberes e fazeres como sendo pertencentes à tradição. Segundo Maria Celeste Mira (2009), os novos grupos envolvidos com essas práticas não são tradicionais em nenhum sentido do termo, o que não significa dizer, por outro lado, que algum dia houve uma versão autêntica ou pura que foi corrompida. Toda e qualquer cultura é, ao mesmo tempo, autêntica e recriada, especialmente a que chamamos de popular, fortemente apoiada na oralidade. Mesmo o que é considerado tradicional está em constante processo de mudança. Segundo Grünewald (2012, p. 186, grifos no original)

Tradição, embora seja algo intrinsecamente político, encontra expressão ideal no domínio da cultura. Seu sentido mais elementar deriva de *traditum*, ou seja, de algo (objetos materiais, crenças, representações, práticas, instituições etc.) que é transmitido do passado ao presente, e seu poder, justamente da crença em sua existência, independentemente de uma reflexão sobre sua duração, suas formas de

¹⁶ Tal temática pode ainda ser abordada a partir dos vários conceitos testados no trato com fenômenos análogos: mediação cultural, constituição de identidades e de grupos de *ethos*, por exemplo (v., por exemplo, Ceva, 2000 e Vianna, 1999). Também é possível inserir o fenômeno no debate acerca da “indigenização da modernidade” (Sahlins, 1999).

transmissão ou exibição, e o grau de deliberação racional em sua criação ou autoria. Na condição de comportamento orientado pelo passado, a tradição é fundamentalmente arbitrária; como invenção presente, um processo que extrai sua autoridade do comportamento passado. Assim, uma tradição “é o passado no presente” (Shills, 1981), tanto se pensada em termos de continuidade temporal de expressões culturais quanto em referência aos processos de reinvenção periódica e contingente de elementos culturais coesivos em campos sociais e políticos dialógicos.

Sustentadas por uma memória coletiva, as tradições demandam atualização prática – geralmente ritualizada – e organizam o passado em relação ao presente, tornando o primeiro não primariamente preservado, mas sim continuamente reconstruído. Por meio de sujeitos responsáveis por zelar por sua eficácia social, as tradições têm ainda conteúdo normativo moral, atualizando projetos de nação, coletivo ou comunidade e representando não apenas o que é feito em uma sociedade, mas o que deve ser feito (Giddens, 1996, p. 35). Nas sociedades atuais, as tradições discriminam entre os que as compartilham e os que se situam fora de seu campo de ação, sendo assim “um meio de identidade que pressupõe, num constante processo de atualização cultural, a criação de constância ao longo do tempo” (Grünewald, 2012, p. 187).

Correlata à ideia de cultura popular, a ideia de tradição desenvolveu-se para servir aos propósitos do Iluminismo de estabelecer a singularidade da era moderna e serviu para caracterizar tudo o que não era assim considerado. No início do século XIX, tal ideia foi positivada pelo pensamento romântico como crítica à teoria iluminista e como veículo de sustentação de nacionalismos insurgentes. Segundo Horner (1990 *apud* Grünewald, 2012), a construção política exponencialmente moderna, o Estado-nação, tornou-se assim dependente da tradição para se legitimar. Além disso, novas nações emergiram, mas, por mais que se enunciassem como homogêneas, eram compostas por diferentes estratos étnicos. O esforço por uma autonomia nacional etnicamente assentada se transformou, nos séculos XIX e XX, num reconhecimento de diferenças étnicas nacionalmente circunscritas (Grünewald, 2012). A tradição, enfim, pôde ser utilizada para servir às demandas tanto de nacionalismos quanto de etnicidades.

Já sobre o percurso da ideia de tradição na antropologia, Grünewald acrescenta:

No período evolucionista da antropologia, a ideia de sobrevivência (que considerava a persistência de formas culturais aparentemente ilógicas como evidências de estágios evolucionários prévios) se coadunou com uma postura comparativa das tradições reificadas para classificações descontextualizadas. Com a derrubada do paradigma da evolução unilinear, as escolas antropológicas apresentaram, entre as duas grandes guerras, interesse em documentar e se responsabilizar por grande variedade de material de campo produzido sobre as sociedades, em que a tradição era, com frequência, intercambiável por *herança social* ou pensada como mecanismo “superorgânico” – isto é, algo que existe além do indivíduo e é adquirido por meio de aprendizado, sendo formado e vivido inconscientemente – de continuidade cultural (Kroeber, 1948), resultando numa

concepção naturalística de tradição coerente com maneiras de pensar sociedade e cultura de forma também naturalística e totalitária.

Na segunda metade do século XX, a antropologia passou a privilegiar análises mais processuais, num tratamento menos estático da tradição. Além disso, surge a noção de acumulação proposital através da ideia de tradição como arcabouço de comportamentos e símbolos (Shills, 1981 *apud* Grunewald, 2012), fazendo emergir categorias como re-criação no lugar de preservação para descrever processos tanto coletivos como individuais. Além disso, surge a ideia de *tradição seletiva* (Williams, 1977 *apud* Grunewald, 2012), evocando a possibilidade de ação proposital na diagramação da tradição. Essa seleção dos aspectos considerados tradicionais se daria de acordo com interesses políticos de grupos hegemônicos, que controlariam tal processo seletivo. Tal noção se reafirma na ideia de *tradição inventada*, popularizada na História por Eric Hobsbawm (1983a).

Antes de pensar a tradição como um bloco uniforme, é importante considerá-la como sendo composta por elementos diversos que se articulam de diferentes maneiras. Como as culturas inventadas propostas por Roy Wagner (1975), a tradição pode ser vista como um processo inventivo em andamento, dentro de uma perspectiva analítica que dá ênfase na agência de atores em relação a processos culturais e que, assim, necessita de análises contextuais detalhadas acerca do papel, distribuição e usos estratégicos do que se pode chamar de conhecimento tradicional. Ainda é necessário considerar, levando em consideração os contatos culturais e a formação híbrida das culturas, “o poder de fixação das tradições, sob o pano de fundo de uma organização social e simbólica que leva em conta formas de comunicação entre níveis sociais distintos e muitas vezes contingentes, os quais se articulam, se mesclam ou se encapsulam” (Grunewald, 2012, p. 190).

Ademais, o fenômeno da produção de tradições em geral se refere à criação de conteúdo histórico ou cultural a ser operada por um grupo social em sua afirmação política. “Trata-se de uma geração de símbolos que fornecerão ao grupo substratos culturais, com os quais os membros se identificarão”, podendo pautar-se em retóricas subjetivas, como, por exemplo, as linguagens do transe místico ou a maneira de se executar um cortejo de maracatu. Segundo Grunewald (2012, p. 191 grifos no original),

Tradições, enfim, devem ser concebidas como construções simbólicas (e, muitas vezes, pragmáticas), não cabendo opor uma tradição *herdada* a outra *moldada*, visto que o valor simbólico não depende de uma relação objetiva com o passado: “A origem das práticas culturais é amplamente irrelevante para a experiência da tradição; autenticidade é sempre definida no presente. Não é a existência de um passado ou a transmissão que define algo como tradicional”. Tradição, portanto, “é uma designação simbólica arbitrária; um significado designado antes que uma qualidade objetiva” (Handler & Linnekin, 1984: 285-6).

Devem-se considerar, portanto, propósitos variados – ligados ou não à captação de recursos (materiais e simbólicos) – na criação de tradições. Além do pragmatismo, a tradição mobiliza sentimentos e noções de pertencimento, tendo não raro o poder de sacralizar e promover a comunhão dos mesmos em oposição aos demais. Talvez por isso seja difícil, em muitos casos, reconhecer um trabalho de “invenção de tradições”, preferindo-se comunicar um “resgate da cultura” em um processo dialógico entre grupos sociais. Destaca-se ainda o apelo à tradição como forma de resistência. Em muitas circunstâncias, uma tradição se torna a principal ferramenta usada por aqueles que desejam conduzir os próprios assuntos e seguir suas próprias linhas de desenvolvimento. Regras tradicionais podem assim ser inventadas para legitimar o curso de ação desejado por aqueles que manipulam a cena local. Muitas tradições aparecem como sinais diacríticos nas etnicidades e são construções culturais que funcionam significando e delimitando, no discurso nativo, uma cultura própria. Em tais processos, a referência ao passado é importante para tornar legítimo o caráter tradicional, pois este, apoiado numa retórica de transcendência temporal, acaba por afirmar a historicidade da cultura. São pessoas reconhecidas como porta-vozes que devem deter a legitimidade para estabelecer as bases tradicionais sobre as quais a existência dos próprios grupos se funda (Grunewald, 2012, p. 194).

É importante ressaltar, nesse sentido, que os “grupos tradicionais” – as referências para estes grupos que passam a tentar reproduzir de maneira mais ou menos fidedigna os seus respectivos saberes e fazeres – estão relacionados intrinsecamente, na grande maioria das vezes, a rituais, cerimoniais, em festividades religiosas – como é o caso do maracatu de baque virado, expressão popular da qual trataremos com mais profundidade mais adiante. Não se trata apenas de atividades de interesse meramente estético, artístico, mas sim de expressões coletivas, comunitárias, engendradas e reproduzidas oralmente em comunidades geralmente periféricas, onde estas têm o papel de trazer à tona a relação que esses sujeitos coletivos mantêm com a dimensão sagrada que compõe suas culturas e suas formas de viver e interpretar o mundo. Muitos desses grupos recentes não se relacionam ou se relacionam superficialmente – de maneira mais individualizada, por exemplo, ou por meio de buscas espirituais difusas, sem o pertencimento à uma única religiosidade – com esta dimensão que compõe as expressões pelas quais estão interessados. Trataremos mais a fundo deste aspecto no último capítulo. Vale ressaltar, por enquanto, que ocorre, nestes casos, uma *apropriação seletiva das culturas populares*, seus aspectos sendo instrumentalizados de acordo com objetivos particulares à cada grupo e a cada localidade.

Esse movimento de “encontro com a tradição” por parte de jovens urbanos – que em muitas situações pelo Brasil afora acontece por meio do contato com o maracatu de baque virado, mas que também se dá a partir da representação de várias expressões populares como o coco (em suas variações regionais), o bumba meu boi do Maranhão, o cavalo marinho, o cacuriá, o tambor de crioula, os caboclinhos, a ciranda, o samba de roda e o jongo (Mira, 2009) – está ligado a discursos por parte de membros desse estrato da sociedade acerca da valorização da diversidade cultural, das culturas locais regionais ou populares num contexto de globalização da cultura. Tais discursos se articulam levando em consideração as mudanças já aqui citadas que ocorreram nas posturas das instituições historicamente hegemônicas no que diz respeito ao tratamento da cultura popular – como os órgãos federais voltados às políticas culturais, as universidades e a indústria cultural. Apesar disso, a pesquisa e a prática de saberes e fazeres populares não se configura enquanto um movimento novo. Esse ensejo está presente desde os esforços modernistas de catalogação e antropofagia, até os movimentos políticos e artísticos dos anos 1960 – como os CPCs e a Tropicália.

Segundo Elizabeth Travassos (2002a, p. 89), uma vez que a cultura popular é foco de numerosos discursos sobre a cultura e a identidade brasileira, além de espaço social privilegiado para as mediações entre níveis de cultura, a redescoberta contemporânea da cultura popular brasileira por parte de músicos urbanos de classe média ressalta a busca arqueológica pelas “raízes” brasileiras, a necessidade de um contato direto com o “folk” e a tentativa de instalar o espírito das festas populares na performance artística.

Nota-se, atualmente, alterações nas representações acerca da cultura e um esmorecimento da postura modernista acerca do popular, numa nova configuração das relações entre arte e cultura popular. O ideal do artista culto no início do século XX era elevar o folclore no fazer de música artística *brasileira*, este duplamente comprometido com o nacionalismo e com o desejo de assegurar a integração do Brasil na civilização ocidental, numa espécie particular de hibridismo das perspectivas romântica e iluminista (Travassos, 2002a, p. 92).

Já na década de 1960, o que se observa na canção engajada, na Tropicália e na nascente MPB – num cenário onde a indústria cultural e a televisão despontavam como principais veículos de divulgação da cultura – é a perda do prestígio do nacionalismo além de uma progressiva desvalorização do folclore, enquanto campo de produção de conhecimento, por parte de artistas e cientistas. A música popular *urbana* era a que catalisava, então, o debate estético. A canção de protesto, em linha de continuidade com o modernismo, buscava na cultura popular estilos nacionais e elementos capazes de funcionar como símbolos da falta

de capacidade de resistência do povo. Cabia ao setor politizado do mundo artístico reconhecer a fração crítica do repertório popular, sem deixar de se preocupar com aspectos estéticos. A escolha de gêneros “nacionais” e “populares” representava então a rejeição à cultura norte-americana, num engajamento genérico com a nação brasileira. Para os atores sociais da época, o engajamento político tinha o cunho de uma “reforma moral”, de participação numa cultura de esquerda. Já a Tropicália tratou a cultura popular como uma das faces da mistura que é o Brasil, aquela arcaica e rural, em contraposição àquela moderna, urbano-industrial, em consonância com a ideia iluminista que concebe a cultura popular como expressão de um modo de vida atrasado. Não totalizavam a nacionalidade nem anunciavam transformações.

Via-se, assim, na década de 1960, ou a politização da cultura popular ou a sua diluição em colagens de seus fragmentos (Travassos, 2003). A ideia da pesquisa etnográfica, bem demonstrada nas iniciativas de Mário de Andrade, caiu para segundo plano, dando lugar a estratégias ocasionais e assistemáticas de “resgate”. Além disso, desde então havia conflitos em torno da questão da autenticidade da expressão dos artistas de classe média, esses que interpretavam repertórios identificados como próprios dos setores populares (Travassos, 2002a, p.96).

O terceiro momento desse interesse pela cultura popular dá-se pelo aparecimento de grupos que se dedicam aos repertórios populares dos folguedos tradicionais. Aliam às suas atividades artísticas as pesquisas de campo e bibliográfica acerca da cultura popular¹⁷. Os indivíduos que os compõe são comumente identificados como “jovens”, porém tal conceito pode não ser tão óbvio quanto parece, havendo, em alguns contextos, uma variância da real faixa etária dos envolvidos e uma classificação que leva muito mais em conta estilos de vida urbanos, no lugar de separações quantitativas¹⁸.

A cultura popular integra-se, nesse contexto, de múltiplas formas ao arcabouço cultural das camadas médias urbanas, seja através das mídias eletrônicas de grande porte, seja

17 A denominação “juventude enraizada” calcada por um jornalista para denominar esse fenômeno demonstra a faixa etária desses grupos e seu interesse pelas raízes brasileiras (Travassos, 2002a, p. 93).

18 O surgimento da noção de juventude se dá no início do século XX, associada a características como instabilidade, rebeldia, delinquência. Até os anos 1950, foi desenvolvida nas áreas de psicologia e pedagogia majoritariamente, na busca de soluções para o “pânico moral” que tomava conta da sociedade ocidental (Passerini, 1996). Já na segunda metade do século, os jovens aparecem como sujeitos da história por meio de uma série de movimentos de caráter político que questionam instituições hegemônicas como o mercado, como também se tornam protagonistas da primeira cultura popular de caráter midiático e internacional, o *pop*. A partir do surgimento dos jovens como consumidores, demonstra-se a relação de forças desigual entre padrões culturais universais e locais (Mira, 2009). Desde então, a sociedade ocidental e as Ciências Sociais dedicam-se a entender o fenômeno juvenil do ponto de vista cultural, a partir de conceitos como subculturas, usado sobretudo pelos estudos ingleses, tribos urbanas, popularizado por Michel Maffesoli (1987) e, mais recentemente, culturas juvenis ou sociabilidade juvenil (Costa, Silva, 2006; Magnani, 2007). Na maioria dos estudos recentes, busca-se enfatizar o aspecto cultural, a criatividade dos jovens, mesmo nas condições econômicas mais difíceis.

através da dinamização de um circuito “alternativo” e da atividade estudantil, tendo essas últimas mais expressividade no cenário atual.

O encanto pelo popular por parte da “juventude enraizada” não resulta apenas das propriedades intrínsecas dos folguedos. Parte da explicação desse interesse vem da distância social e cultural que mantém com tais manifestações populares. Em conjunto, tais folguedos só fazem parte da experiência cultural do pesquisador de cultura popular. São enquadrados em uma mesma categoria por todos manterem distância da experiência cultural dos setores médios urbanos, nenhum deles tendo lugar assegurado no núcleo mais dinâmico do mercado da música, apesar do recente crescimento de sua atuação nesse setor. Os grupos do eixo Rio de Janeiro-São Paulo agregam manifestações de diversos cantos do Brasil. Já os grupos do Nordeste preocupam-se com as tradições de seus lugares de origem, numa dupla referência às instâncias local e global. Esse tipo de envolvimento com a cultura popular une os jovens numa espécie de comunidade de iniciados (Travassos, 2002a, p. 98), formando certo circuito alternativo de cultura, divulgado boca a boca ou por meios virtuais, alguns indivíduos e grupos preocupados com o contato direto com os “mestres” das manifestações tradicionais como um atestado da construção de um conhecimento válido, obtido de fontes legítimas.

Alguns grupos da cena contemporânea reproduzem o trajeto de Mário de Andrade ou fazem reinterpretações de canções desconhecida da indústria musical. As descobertas dos anos 1960 não tinham conotações arqueológicas, estavam direcionadas para a construção de uma imagem de futuro. Já os movimentos atuais sugerem, diferentemente, o desejo de reatar com o passado por meio da “celebração festiva dos ancestrais” (Travassos, 2002a, p.101), numa junção de pesquisa etnográfica e atividade artística, resgate e re-criação. Segundo Travassos, o que se vê atualmente é uma inclinação para uma perspectiva menos radicalmente não pragmática de arte por haver preocupação com a atuação na esfera da cultura em prol de causas sociais e políticas, numa crítica à desigualdade social e à cultura de massa por meio de debates e discursos acerca da diversidade cultural, da globalização, de temas como biodiversidade, raça, gênero e direitos culturais.

Algumas práticas desses grupos se voltam ao mesmo tempo para a celebração da diversidade cultural e da “música brasileira”, numa espécie de nacionalismo reconfigurado no qual muitos artistas preconizam a ideia de fusões e atualizações estéticas e tecnológicas sem, contudo, haver prejuízo dos vínculos com a “tradição”. Almejam com suas “re-criações” – o que outros podem chamar de apropriações (Ikeda, 2013) ou ainda reificações (Csermak, 2013) – ser mais que entretenimento, por vezes através da tentativa de estabelecimento de parcerias diretas com os “mestres” dos folguedos que exaltam. Alguns procuram, com o seu trabalho,

revelar ao público das grandes cidades artistas cujas carreiras estavam restritas a circuitos locais ou regionais, os tirando do anonimato, enquanto outros procuram trazer representantes de grupos considerados tradicionais já conhecidos nesses circuitos para a realização de apresentações ou de oficinas.

O fim do século XX traz, assim, outro momento de mediação do folclore. Novos grupos “praticam uma modalidade de conhecimento orientada pela imediatez da participação numa experiência estética, e não pelo ideal científico de produção de um discurso exterior ao objeto” (Travassos, 2003, p. 02). Valorizam o estudo, a pesquisa, as viagens que propiciam contatos com variadas “tradições” com o objetivo de criar aprendizados e espetáculos que combinam música, dança e dramatização. Utilizam-se, assim, de recursos retóricos constitutivos daquilo que o historiador James Clifford (1998) chamou autoridade etnográfica “experencial”, enfatizando o fato de o pesquisador ter “estado lá”, observando e participando.

Travassos (2003) ainda ressalta que, para os entusiastas contemporâneos do folclore, o objetivo maior é a *performance* dos repertórios tradicionais, não fazendo sentido tal cisão entre observação e participação, eles estando livres de dilemas morais e científicos característicos de áreas como a antropologia. Para estes, é preciso captar o espírito das festas populares (por mais idealizadas que possam ser), recriando o ambiente da brincadeira que mobiliza vários talentos expressivos e que preza, antes da excelência técnica e da beleza, a capacidade de participar. Alguns dos grupos atuais que reproduzem as sonoridades de manifestações populares não formam grupos musicais propriamente ditos (Mira, 2009, p. 580), fazem apresentações de rua e de palco e parecem ter criado um novo padrão, que envolve várias linguagens, entre a música, a dança e o teatro, essas que, na esfera culta, costumam estar separadas. Essa é uma tendência importante desses grupos, que consideram que todas essas linguagens são aspectos de uma única manifestação e procuram manter a integração entre elas.

Outra característica marcante desse fenômeno é a postura de ocupação do espaço urbano através da realização de ensaios em praças e lugares públicos da cidade, da realização de cortejos, oficinas abertas e projetos sociais, da recriação de festas tradicionais etc. Circula neste meio a ideia de que o lugar da cultura popular é a rua, além dos palcos. “A própria ocupação de praças e ruas rememora a tradição da festa popular” (Travassos, 2004, p. 112). Assim, os grupos aproveitam características das culturas populares para fazer sua intervenção no espaço urbano.

Notam-se, ainda assim, semelhanças entre os vários momentos da relação com a cultura popular que se estabeleceram no Brasil. Todos eles caracterizam-se pela busca da

alteridade interna como passo para instituir o Brasil como totalidade. (Travassos, 2002a). Devemos perguntar, então, até que ponto estamos assistindo à atualização de um conhecido anseio de regeneração por meio do contato com culturas consideradas autênticas – e de que modo se dá essa atualização. Além disso, tais processos suscitam questões semelhantes que concernem às relações entre estratificação social e alteridade cultural, por um lado, e estética e política, por outro. As mudanças ocorridas, entretanto, demonstram certos deslocamentos nas imagens do povo. Hoje o que vemos são produções que celebram a abundância cultural, a diversidade de sons, gestos e crenças religiosas, o *ethos* festivo e a permanência das tradições.

Estabelecendo uma relação específica: o Coletivo Maracastelo

O Coletivo Maracastelo, criado em 2014 na cidade de João Pessoa, compõe e atua ativamente em tal conjuntura, contribuindo para a constituição desse novo momento de interesse pela cultura popular ao qual me refiro. Nesse contexto, seus integrantes desenvolvem atividades socioeducativas com base nas linguagens musical, corporal, ritual e social do maracatu de baque virado e de outras expressões da cultura popular, especialmente o côco de roda paraibano, o jongo, o cavalo marinho e o cacuriá. Através da articulação – dialogo e parceria – de agentes culturais locais, lideranças populares comunitárias, educadores, estudantes e escolas, instituições públicas, entidades da sociedade civil de João Pessoa, grupos artísticos e grupos das “tradições culturais brasileiras e afro-brasileiras”, o Coletivo interfere nos cenários cultural, político e social da cidade, do estado e da região e ainda interfere localmente por meio de sua atuação voltada para a comunidade do Castelo Branco, bairro onde se originou. Assim, por meio de atividades gratuitas que pensam e atuam nas esferas da cultura e da educação, criam, alteram e integram diversos espaços de sociabilidade, propondo através de tais dinâmicas uma visão específica acerca do seu contexto no que diz respeito aos processos de inclusão e exclusão social, às relações interétnicas e de gênero, ao acesso à cultura, aos usos dos espaços públicos e coletivos e ao lugar social de saberes e fazeres não hegemônicos.

O Coletivo tomou forma a partir da realização de Oficinas Abertas de maracatu de baque virado, ministradas por Ângela Gaeta, estudante de pedagogia residente do bairro desde 2013, proveniente de São Paulo, onde aprendeu maracatu e outras linguagens de folguedos populares através de projetos sócio culturais e artísticos que integrou e desenvolveu nesta capital. Posteriormente, passou a integrar também a nação de maracatu Estrela Brilhante do Recife, um dos grupos tradicionais mais atuantes no cenário contemporâneo do novo interesse pelo popular que aqui abordamos. Gaeta é uma das muitas pessoas que ingressou na

universidade através da implementação, durante o governo do PT, do REUNI (Programa de Recuperação e Expansão das Universidades Federais) e do SISU (Sistema de Seleção Unificado), programas que acarretaram mudanças locais na composição populacional e nas dinâmicas de sociabilidade do bairro onde está localizado o principal campus da UFPB e ainda mudanças nacionais no que diz respeito à democratização do acesso ao ensino superior. Vemos então uma maior heterogeneidade de classes e etnias compondo os quadros das universidades públicas brasileiras por meio da implementação desses programas e de outros como as ações afirmativas que estipulam cotas para as populações indígena e negra.

As Oficinas Abertas, que continuam sendo a atividade central do Maracastelo, passaram a contar com o interesse e a participação principalmente do público jovem e/ou universitário, sendo estes moradores ou não do Castelo Branco, onde se localiza o campus I da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), ambos construídos na década de 1960. Este bairro é composto por uma população heterogênea constituída por estudantes, famílias compostas por policiais e militares aposentados, advogados, funcionários públicos, incluindo alguns professores universitários, sendo esses setores do bairro compostos majoritariamente por pessoas de classe média, em contraste com as comunidades Santa Clara e São Rafael, que comportam estratos de renda mais baixa. O bairro conta com uma presença extensiva de igrejas e praças, muitas destas últimas esteticamente e funcionalmente negligenciadas por parte da população e do poder público. Além disso, vê-se a ausência da prática de expressões “tradicionais” no bairro, havendo um especial estranhamento com o tambor por parte da população não jovem, majoritariamente cristã, por este ser simbolicamente atrelado às práticas religiosas afro-brasileiras (candomblé, jurema e umbanda). As referências de cultura popular entre os jovens e no circuito artístico da cidade são muitas vezes obtidas externamente, principalmente através da influência de Pernambuco (coco, ciranda, maracatu), este que historicamente mantém uma relação hierárquica tanto econômica como cultural com seu estado vizinho. Apesar disso, há, na Paraíba e na grande João Pessoa, um grande número de grupos de cultura popular (quilombos e grupos urbanos), com os quais o Maracastelo mantém relações de diálogo e parceria, e persistem as práticas de diversos folguedos e brincadeiras pelos diversos lugares que compõem esta localidade, apesar dos diferentes níveis de incentivos e políticas públicas efetivas voltadas para os saberes, fazeres e sujeitos coletivos produtores destes.

Por meio do processo de busca e consolidação de um local para a realização das oficinas, o Coletivo passou a promover atividades envolvendo a comunidade do bairro através da ocupação realizada na sede da Associação dos Moradores do Castelo Branco (AMCAB),

local que se encontrava subutilizado, desconhecido por grande parte da população por não contar mais com atividades regulares abertas à comunidade. A AMCAB é um prédio público localizado em uma praça ao lado do mercado público do bairro, este há muitos anos negligenciado pelo governo local. Além do grupo de futebol de botão, única atividade regular que se via em tal espaço, outros grupos, atuantes no cenário cultural local, passam a realizar atividades na AMCAB a partir da atuação do Maracastelo, movimentando tal cenário e criando novos usos e uma nova lógica de sociabilidade para tal espaço.

Nas cidades do século XXI, os espaços de lazer e cultura são diversificados e tem crescido os estabelecimentos fechados e/ou de uso privado. A insegurança pública, a intensificação da violência urbana, sua ampliação através dos meios massivos de comunicação tem repercutido sobre o esvaziamento dos espaços públicos de entretenimento e lazer, entre os quais se incluem as praças (Franch; Queiroz, 2010, p. 26). O Coletivo demonstrou então preocupação para que as praças sejam de fato apropriadas pelos seus usuários, os moradores do bairro e também atraiam outros habitantes da cidade. Há igualmente um estímulo para que a programação cultural contemple os artistas da localidade e para a utilização dos espaços públicos como espaços educativos, na perspectiva de aprendizagem da cidadania e de identificação com a cidade e com suas expressões culturais.

Aos poucos as atividades do Maracastelo se diversificam, sendo criado um grupo artístico que, assim como a oficina aberta, tem como principal referência a nação de maracatu Estrala Brilhante do Recife, com a qual o grupo se relaciona no decorrer de todo o ano. Passou aliás a participar enquanto Coletivo das atividades do carnaval de Recife junto à nação a partir de 2016, ano em que realizei etnografia junto ao coletivo, acompanhando suas atividades e relações cotidianas dentro e fora do contexto do Castelo Branco. O grupo artístico passa a realizar apresentações e intervenções em espaços públicos da cidade e em eventos mobilizados pelo Coletivo ou por parceiros e busca, com tais performances, angariar recursos para seus projetos de educação formal e não formal (dentro e fora das escolas) – já que não conta com nenhuma forma permanente de incentivo financeiro.

Tais projetos procuram atuar em conjunto com as comunidades e os grupos artísticos da cidade e com os grupos e mestres da cultura popular – muitos deles carecendo de recursos simbólicos, estruturais e políticos para manter suas expressões culturais em atividade, havendo na cidade um tratamento específico da cultura e das culturas populares, por muitos julgado insuficiente e/ou negligente no que diz respeito à atuação do poder público e à elaboração e implementação de políticas públicas voltadas a esses setores. Através do uso específico que fazem de elementos da cultura popular, buscam desenvolver uma proposta

particular de ensino-aprendizagem – entendidos nesse contexto de forma indissociável –, botando em prática e adaptando ao contexto local propostas pedagógicas – tais como a relação entre arte e educação e a Pedagogia Griô – voltadas para a questão da diversidade e das relações étnico-raciais, estando presente em seus discursos a valorização, o reconhecimento e a difusão da história e das expressões culturais afro-brasileiras e indígenas; o trabalho pela identificação cultural (de estudantes e da comunidade local em geral, além de seus próprios integrantes) para com estas e outras expressões da cultura popular local; o desenvolvimento de parcerias e a propiciação de *vivências* junto aos sujeitos coletivos produtores da cultura popular; a questão da relação com o meio ambiente por meio da apropriação de espaços públicos voltada à prática da educação não formal, ao fomento da cultura e à formação da população enquanto cidadãos e seres sociais críticos.

Para atingir tais objetivos, o coletivo buscou o envolvimento institucional com a UFPB através da proposição de projetos de extensão e licenciatura, mesclando os saberes acadêmicos e aqueles advindos da tradição oral para o pensamento e a atuação transdisciplinar, entre a cultura e a educação. Nesse âmbito, buscaram contribuir para a sensibilização da comunidade acadêmica quanto à importância do debate acerca da diversidade cultural e do combate aos preconceitos raciais. Para estes, o potencial da educação está em respeitar as diferenças e valorizar os seres humanos pelas suas especificidades, por meio de propostas pedagógicas que ofereçam reflexões e ações condizentes com as demandas políticas e sociais. Além disso, buscou respaldar suas ações utilizando o arcabouço de normas e políticas culturais desenvolvidas nos últimos anos, como as leis 10.639/03, 11.645/08 e 8.035/10, inserindo-se como agente difusor local de tais paradigmas epistemológicos fundados em âmbito internacional e nacional.

Nos próximos capítulos abordarei mais a fundo as questões, conflitos, celebrações e mediações que envolvem o Coletivo Maracastelo, em seu contexto local e regional, principalmente no que diz respeito à sua relação com a tradição ou, dito em outras palavras, com as comunidades e indivíduos atuantes na/da cultura popular, através do acompanhamento da interação do coletivo com a nação Estrela brilhante durante o carnaval de 2016 e também através do acompanhamento de sua atuação local a partir da observação da ocupação da sede da AMCAB. O grupo demonstrou, durante a pesquisa, desenvolver uma relação específica com os sujeitos produtores das culturas populares, tanto aqueles locais como outros que toma como referência, com seus saberes, fazeres e valores sagrados e profanos, desenvolvendo uma lógica de sociabilidade local particular, voltada principalmente para as questões da educação e ainda uma relação específica com as instituições e entidades voltadas a cultura e a cultura

popular, em alguns aspectos se assemelhando e em outros se diferenciando de outros grupos artísticos e projetos socioculturais que surgem na atual conjuntura de tratamento institucional do popular e do atual momento de interesse pela cultura popular que abordamos neste capítulo.

CAPÍTULO 3

Maracastelo: uma apropriação da cultura popular específica

“Maracastelo pede licença e proteção

Pra brincar o Maracatu Nação

E fazer cumprir a nossa missão”¹

Entre o local e global, uma relação particular com a cultura popular

Cotidianamente, a cidade é criada e recriada, vivida e imaginada pelos mais diferentes grupos de jovens. Muitas dessas táticas articulam, a um só tempo, elementos locais com dispositivos globais, tanto por meio da difusão de suas práticas, articuladas num contexto local muitas vezes subalternizado, quanto pela captura de elementos globais para articulação de novos estilos locais (Pereira, 2015). Este parece ser o caso do Coletivo Maracastelo, grupo que acompanhei no período de janeiro a julho de 2016, nos trânsitos entre Brasília, João Pessoa e Recife.

O Coletivo difunde localmente os elementos de diversos folguedos populares brasileiros, especialmente o Maracatu de Baque Virado, manifestação fortemente concentrada na região metropolitana de Recife, mas que atualmente tem sido praticada, em variadas versões e fragmentos, por diversos locais do Brasil e do mundo, tendo tido especial difusão em São Paulo a partir dos anos 1990. Pretendo, assim, tecer uma análise acerca da forma específica que este grupo se relaciona com as manifestações e folguedos populares, sendo operada pelos integrantes do Coletivo uma maneira particular de apropriação seletiva da cultura popular.

A partir de práticas e atividades musicais, rituais e lúdicas inspiradas na pesquisa e na *vivência* – categoria nativa que aborda as movimentações do grupo para conviver e adquirir aprendizado com os sujeitos coletivos produtores da cultura popular, seja através de deslocamentos a suas comunidades, seja através do transporte de mestres e brincantes à sua cidade – junto aos sujeitos produtores da cultura popular e seus mestres², o Maracastelo movimenta, cria e se apropria de espaços de sociabilidade em sua cidade, João Pessoa, e chama a atenção dos jovens e da população geral da cidade para seu próprio circuito cultural local, para as manifestações populares da cidade e do estado da Paraíba e para as dinâmicas de

¹ Toada do Coletivo Maracastelo, apresentada como abertura de suas performances artísticas, trazida no início deste capítulo como exemplo de uma síntese dos valores e conceitos mobilizados pelo grupo em suas atividades.

² Estes aos quais os integrantes do Maracastelo se referem como *brincantes* ou *folgazões*

(re)produção de conhecimentos/epistemologias/cosmologias. Por meio de atividades atuantes dentro e fora de espaços formais de educação, repensam e discutem relações raciais e de gênero e o exercício da cidadania por meio da ocupação de espaços públicos.

Evidenciam-se, então, as especificidades e a complexidade dessas práticas culturais juvenis, no desafio para as etnografias urbanas contemporâneas de observar atividades que são, ao mesmo tempo, locais e globais. Autores como Gupta e Ferguson (2000) afirmam que a ironia de nossa época está no fato de os lugares e localidades apresentarem-se cada vez mais borrados e indeterminados, enquanto as ideias de locais culturais e bem marcados etnicamente tornarem-se talvez ainda mais proeminentes – como demonstra o exemplo aqui exposto da difusão da “cultura do maracatu de baque virado”, enquanto uma manifestação tradicional da periferia da cidade do Recife, através da circulação de jovens interessados em tal expressão cultural e de seus sujeitos produtores entre Pernambuco e os demais grandes centros urbanos brasileiros.

Os sujeitos encontram-se deslocalizados, conforme aponta Arjun Appadurai (1997), antropólogo indiano que critica a excessiva localização dos nativos, pelas pesquisas antropológicas. Cada vez mais as pessoas se imaginam em outros lugares, afirma o autor. A imaginação mostra-se, aliás, como uma prática social potente, desestabilizadora e que aponta para profundas deslocalizações. Nesse sentido, o desafio para as etnografias contemporâneas está em pensar nesse ir e vir dos interlocutores da pesquisa. Ir e vir que envolve, inclusive, passagens sucessivas por âmbitos mais locais e outros mais globais, bem como alternâncias pelas instâncias de poder e de subalternidade ou de insurgência.

O desafio colocado pela contemporaneidade é precisamente captar a formação de identidades específicas, quer sejam étnicas, raciais ou culturais, através de toda uma rede de fluxos e deslocamentos (Pereira, 2015), atentando para a mecânica das relações intergrupais ou interétnicas. James Clifford (2000) aciona a metáfora da viagem como exemplo metodológico para a antropologia contemporânea, pois é preciso estar atento às experiências cosmopolitas e híbridas, tanto quanto para as enraizadas e nativas. Não se trata de substituir o nativo pelo viajante, mas de buscar justamente as *mediações* entre essas duas posições⁴. Eis

³ O autor centra sua atenção em dois importantes e interconectados elementos que caracterizam esse processo: a migração e as mídias, explorando seu efeito conjunto sobre o trabalho da imaginação, que considera como um traço constitutivo da subjetividade moderna, sendo também uma importante característica da conjuntura atual que envolve as culturas populares e suas diferentes apropriações.

⁴ Clifford sugere que a etnografia deve contemplar, simultaneamente, os múltiplos significados do morar e do viajar pela cidade e mesmo olhar mais para as fronteiras, que, segundo ele, seriam capazes de produzir visões políticas poderosas que permitiriam a subversão dos binarismos.

então outro desafio à etnografia: o de captar os mais diferentes pontos de vista ou, nas palavras de Bruno Latour (2005), o de mapear as controvérsias, tentando apreender as múltiplas vozes que surgem em campo, articulando o local e o global, os dispositivos hegemônicos e subalternos de articulação política.

A cidade constitui-se, dessa forma, de espaços importantes de construção de redes de relações diversificadas. Proponho aqui destacar práticas e relações que evidenciam diferentes formas, estratégias e táticas de apropriação de espaços e formas de saberes e fazeres, por indivíduos grupos e instituições inseridos no contexto atual da cultura popular e do interesse que esta desperta entre jovens na mobilização de suas práticas culturais.

Parto, dessa forma, para a abordagem e reflexão acerca da experiência etnográfica junto ao Coletivo Maracastelo. Nesse processo, busco usar categorias mobilizadas pelos próprios interlocutores – como vivência, brincadeira, Afroeducação, “manifestações culturais tradicionais brasileiras e afro-brasileiras” etc. São eles que definem, em seu contexto específico, tais significados para os significantes e categorias das quais se utilizam, em seu favor e em favor dos grupos – tradicionais ou não – com os quais estabelecem relações de parceria, apropriando-se, inclusive, de categorias exógenas – como, por exemplo, “universitários” ou mesmo “cultura popular”. Tais conceitos colocados pelos indivíduos que compõem o Coletivo nem sempre são tão bem definidos. É importante, dessa maneira, compreender a relação que fazem entre esses conceitos e por quê ela ocorre, sendo tais atribuições de sentidos eficazes em sua dinâmica, mesmo que sem uma definição exata. Explorar quais os usos e sentidos destes conceitos para diferentes agentes, integrantes do Maracastelo e outros agentes com quem se relacionam, torna-se crucial. Para tal procedimento, é importante se colocar na narrativa, expondo como e em que contexto tais significados foram acessados, levando em consideração que há dissonâncias entre a história que os interlocutores querem contar e o conhecimento que o pesquisador pretende acessar.

Recebendo o Coletivo Maracastelo

Trago o relato do meu primeiro contato com o Coletivo, pois, além de ajudar a tecer uma ideia da forma pela qual se iniciou minha relação com tal grupo, essa experiência aponta um panorama das preocupações, demandas, atividades e relações institucionais e não institucionais que envolvem o Maracastelo em seu contexto específico, sendo esta abordagem importante para entendermos as concepções políticas do Maracastelo em torno da categoria social de cultura popular que abordamos neste estudo.

Em outubro de 2015, pude receber o Maracastelo em Brasília. Inesperadamente, recebi a notícia de que o coletivo sobre o qual cogitava realizar uma etnografia estava vindo à cidade. Já tinha conhecimento de sua existência através de amigos em comum. Havia conhecido alguns de seus integrantes e sabia que algo acontecia no bairro adjacente a universidade federal, em João Pessoa. Confesso que não sabia muito das atividades do Coletivo além do fato de um grupo de jovens estar realizando oficinas de maracatu de baque virado para a comunidade local e se apresentando em espaços públicos da cidade na forma de *cortejo* (forma de disposição performática própria do maracatu), usando nas redes sociais a *hashtag* #sacaessapraça no sentido de mobilizar os jovens do bairro e da universidade para seus movimentos.

Uma amiga e colega antropóloga, Raquel, sabendo do meu interesse, me abordou pedindo ajuda para organizar a recepção do grupo. Eles vinham se apresentar em um projeto do instituto Caixa Seguradora denominado Eu Faço Cultura e assim passariam o fim de semana na cidade. Ela, moradora da Ceilândia, cidade localizada na periferia do Distrito Federal, surgiu com a ideia de organizarmos uma oficina do Maracastelo junto ao Jovem de Expressão⁵ onde poderíamos mostrar à cidade um pouco das atividades do Maracastelo e aos seus integrantes um pouco da cidade.

Algumas reuniões foram feitas para nos articularmos. Durante esse período entrei em contato pela primeira vez com Ângela Gaeta – coordenadora do Coletivo Maracastelo –, por meio de redes sociais, primeiramente como a amiga de Raquel que ajudaria na vinda deles pra Brasília. Trocamos informações sobre a data de chegada e o seu local de hospedagem, sobre a infraestrutura do lugar onde seria ministrada a oficina, sobre horários e outros detalhes organizativos. Enquanto isso, divulgamos a oficina entre amigos e pela *internet*, propondo um almoço comunitário seguido de uma vivência. Ângela, na primeira oportunidade, logo nos corrigiu: *vivência*, e não *oficina*. Algo diferente do formato usual de João Pessoa iria acontecer, com uma proposta aberta de interação, com troca de informações sobre os interesses dos indivíduos participantes de tal atividade e sobre a realidade do Distrito Federal,

⁵ O programa Jovem de Expressão foi criado em 2007. Essa iniciativa tem como objetivo promover a valorização da juventude do Distrito Federal no mercado de trabalho e no âmbito cultural e diminuir a vulnerabilidade à violência social de jovens (Jovem de Expressão, 2016). A gestão do programa é compartilhada com a organização não governamental Rede Urbana de Ações Socioculturais (R.U.A.S.) e o Escritório das Nações Unidas sobre Drogas e Crimes (UNODC). Seu foco principal, segundo seus organizadores, está na capacitação de uma juventude consciente de seu papel na transformação da realidade social e econômica de sua comunidade. Enquanto Raquel ficaria responsável pela articulação com as pessoas responsáveis pelo espaço, que abririam as portas para essa parceria, eu ficaria responsável por toda a parte da logística, entre alimentação e transporte até a sede do Jovem de Expressão, localizada na Praça do Cidadão, na zona norte de Ceilândia, cerca de 20km do centro de Brasília.

aquela de João Pessoa e demais localidades que faziam parte da trajetória dos agentes, além do compartilhamento dos aprendizados do Coletivo acerca da cultura popular. Ângela falou em fazer uma apresentação sobre o grupo seguido de uma atividade coletiva, coordenada por ela. Cogitou-se qual seria o público da *vivência*: jovens de vários cantos do Distrito Federal e pessoas da comunidade local que apareceriam por ali e seriam atraídos pelo ressoar dos tambores, entre crianças, jovens e adultos.

Nessa oportunidade surgiram questões acerca do que o Maracastelo enquanto grupo entende por *oficina* e *vivência*, de qual seria a dinâmica rotineira das atividades do coletivo em seu contexto local, de como se dá sua relação com as formas de expressão da cultura popular e seus sujeitos produtores, especialmente o maracatu-nação, e da identidade do grupo e de seus integrantes com a cultura paraibana e pernambucana e seus embates, controvérsias, disputas. Ângela depois me disse que aquela era a primeira vez que o grupo viajava para se apresentar em outra cidade tão longe, anteriormente acessando somente circuitos regionais – como cidades do interior da Paraíba e de Pernambuco.

Logo chegou sexta-feira e o grupo, reduzido por demanda da organização do evento que patrocinou sua vinda, chega à cidade. O Maracastelo é composto por cerca de 25 integrantes, mas somente oito vieram para Brasília diante dos recursos disponibilizados pelo projeto que viabilizou essa apresentação. Adaptações no número de instrumentos utilizados pelo grupo certamente foram feitas e, como depois fiquei sabendo, alguns ensaios com as pessoas que viriam para Brasília foram realizados para ajustar essas adaptações na forma de uma apresentação.

A Caixa Seguradora e o MinC são as instituições responsáveis pela realização do programa Eu Faço Cultura⁶. Segundo meus interlocutores, a participação do Maracastelo na edição de 2015 foi viabilizada pela ligação com uma das diretoras do departamento de direcionamento de recursos do Programa, que é de João Pessoa e já conhecia as ações do grupo através de um amigo em comum e integrante do Coletivo (Renã). Esse projeto, segundo os próprios integrantes do grupo, é dotado de muitos recursos, porém mal direcionados. Ele

⁶ Esse programa teve início em 2006, quando a FENAE (Federação Nacional das Associações do Pessoal da Caixa Econômica Federal) conseguiu mobilizar quase 10 mil empregados da Caixa que destinaram seus impostos de renda para o Programa pela primeira vez. Desde sua criação, o Programa teve vários formatos, com *shows*, oficinas de dança, música, teatro, circo e fotografia em diversas cidades de todo o país. Atualmente, o Programa se transformou em uma plataforma digital e pretende atender todas as regiões do país. Esse modelo é um exemplo da utilização da Lei Rouanet no sentido de democratizar e impulsionar o mercado cultural ao intencional a valorização dos artistas locais e o amparo do pequeno e médio produtor cultural e ainda alcance de camadas excluídas do consumo de arte como alunos de escolas públicas, beneficiários de programas sociais do governo federal, população de baixa renda, jovens de 15 a 29 anos portadores da Identidade Jovem, idosos, portadores de necessidades especiais e seus acompanhantes e microempreendedores individuais.

percorre algumas cidades do Brasil sempre com os mesmos grupos, escolhidos arbitrariamente pela organização do evento; é direcionado também para comunidades periféricas, mas não se preocupa com o contexto local destas, levando oficinas padronizadas que não se sensibilizam às particularidades culturais de cada região; monta uma superestrutura nessas comunidades para receber as atividades planejadas, mas divulga muito mal o evento, não contando com grande quórum nos locais escolhidos. Todos pensavam que muito mais poderia ser feito com e por aquela comunidade com tais recursos. Tais críticas direcionadas a esse Programa refletem o posicionamento por parte do Coletivo acerca das políticas culturais hoje realizadas no país, estas que, como vimos, muitas vezes não se atentam à real efetividade dos recursos investidos no âmbito cultural, além de não se preocuparem com os sujeitos e comunidades locais aos quais, supostamente, essas políticas se direcionam. Assim, o Coletivo volta seu olhar para a necessidade de democratização das instâncias culturais atuantes na sociedade brasileira.

Dessa forma, foram se apresentar no sábado na Estrutural, outra cidade da periferia do Distrito Federal. Lá apresentaram-se para um público, segundo eles, de no máximo quarenta crianças, na praça principal da cidade. Demonstraram, nessa ocasião, a visão de que essas apresentações do grupo artístico são realizadas com o objetivo de financiar ações outras, com enfoque socioeducativo, além daquele cultural. Diferentemente do enfoque de outros grupos interessados nas diversas manifestações classificadas enquanto cultura popular, no Maracastelo os recursos angariados não estão voltados à estimulação de um fazer artístico interno, e sim à realização de atividades que proporcionem a *vivência* coletiva com valores e práticas da cultura popular por meio de atividades lúdicas em espaços públicos, como é o caso da Oficina Aberta, realizada sempre de forma gratuita, com a disponibilização de todos os materiais necessários para a comunidade – como os instrumentos musicais do maracatu de baque virado. Voltaremos a falar sobre tal atividade e sobre a dinâmica de organização interna do grupo para angariar recursos e adquirir os insumos necessários para suas atividades mais à frente.

No dia de sua chegada, os convidei para conhecer um evento local, o Traga a Vasilha, versão brasiliense da reunião que acontece com o mesmo nome desde 2000, semanalmente, em Recife, onde diversos praticantes do maracatu de baque virado, entre integrantes de nações de maracatu e de grupos percussivos, reúnem-se para tocar, *brincar* e compartilhar os elementos do maracatu, afastados, de certa forma, da maneira considerada tradicional de performance desse conjunto de saberes e fazeres. Em Brasília, o Traga a Vasilha acontecia uma vez por mês, mobilizado por um integrante de um projeto sociocultural que trabalha

utilizando os aspectos musicais do maracatu (Tamnóá), também integrante do maracatu-nação Estrela Brilhante de Igarassu. Nessa noite, os membros do Maracastelo se misturaram aos jovens brasileiros que se reuniram nas adjacências do Museu da República para praticar em conjunto, de forma informal, a linguagem percussiva do que entendiam como maracatu, ficando claro, entre os diversos jovens ali reunidos, o interesse em comum por essa forma de expressão da cultura popular, apesar da presença de diferentes relações com o que se entende como maracatu tradicional, em suas dimensões e níveis de envolvimento, pesquisa e pertencimento. Vê-se, através dessa experiência, a grande repercussão que o maracatu tem tido entre os jovens das mais diversas cidades brasileiras, ressaltando-se os mais diversificados usos possíveis para tal conjunto de saberes e fazeres que compõe o que ficou conhecido como maracatu de baque virado.

No domingo, dia 25 de outubro, contando com a ajuda de alguns amigos para o transporte dos instrumentos e dos oito integrantes do Maracastelo, chegamos à sede do Jovem de Expressão, localizada em meio a outros equipamentos culturais da Praça do Cidadão, como um complexo de quadras e um coreto. Fomos recebidos por Marina, que nos apresentou o espaço: sala de dança, música e percussão, infocentro com computadores para uso de crianças e jovens da comunidade, biblioteca, estúdio de edição multimídia, sala de aula e escritório compartilhado, onde os componentes do Jovem de Expressão se reúnem e se articulam a outros coletivos atuantes na cidade. Assim percebemos, eu e os integrantes do Maracastelo, algumas nuances dos projetos desenvolvidos ali. Percebo, mesmo que discretamente, Gaeta se emocionar instantaneamente ao adentrar e vislumbrar a sede do Jovem de Expressão. Posteriormente, ela me conta que imaginava e sonhava com um espaço que contasse com uma estrutura semelhante para o Maracastelo e para a comunidade com a qual se relacionavam em João Pessoa – o que demonstra alguns aspectos estruturais de sua realidade local e algumas demandas do Coletivo para com os espaços nos quais atua e as instituições com as quais se relacionam.

Na copa desta sede, fizemos um lanche, durante o qual pude conversar um pouco com os integrantes do Coletivo, principalmente sobre os contrastes entre Paraíba e Brasília. Várias reflexões sobre noções de pertencimento identitário começam a se desenhar a partir desse momento, suscitando questões acerca de como as políticas institucionais e cotidianas se estruturam nas diferentes localidades que estariam envolvidas nesta pesquisa. Após esta conversa, nos direcionamos ao lado externo, onde aconteceria a atividade proposta pelo grupo, que logo tratou de transportar e distribuir os instrumentos musicais e adereços que

trouxeram, acrescentando a estes alguns tambores que tinham sido fabricados nos projetos do Jovem de Expressão.

Durante a concentração dos integrantes e dos jovens que chegavam para participar da atividade proposta, algumas conversas informais aconteciam, entremeados por danças e cantos de preparação, como convite para participação das crianças e demais pessoas presentes na praça. Discussões entre os integrantes acerca das diferentes formas de se afinar as alfaias, instrumento de maior volume e importância no maracatu, suscitaram apontamentos sobre as diferentes nações de maracatu e suas relações de conflito e cooperação. Nas palavras de um dos integrantes do Maracastelo, numa discussão sobre as cores que representam as variadas nações de maracatu, "Você tem que gostar de todas as nações, mas tem que amar uma só", o que revela alguns aspectos da dinâmica imbricada em tais embates entre diferentes grupos considerados tradicionais e demais pessoas que se interessam pelos seus conteúdos culturais, além da relação fundamental do Coletivo com uma nação específica, o Estrela Brilhante de Recife, para além dos envolvimento individuais de seus integrantes.

Uma relação atual entre a cultura popular e a educação

A atividade é finalmente iniciada por uma fala de Gaeta acerca do Coletivo Maracastelo, seu surgimento no contexto de João Pessoa e sua relação com os saberes e fazeres da cultura popular, que ficariam ainda mais claras através das dinâmicas não-verbais que se sucederam. Segundo ela, seu objetivo pessoal e o objetivo estabelecido para o grupo vai muito além da performance do maracatu de baque virado enquanto um fazer artístico, sendo este enfoque necessário somente para que possam angariar recursos (financeiros/materiais e simbólicos) para a realização de suas ações voltadas para a educação formal e não formal através de projetos como a Oficina Aberta, o Educador Brincante e o AfroEducação. O Maracastelo, através de tais projetos, acompanha uma nova ordem discursiva nacional e internacional na qual a diversidade cultural e o direito à diferença ganham força. Tais categorias e dinâmicas são absorvidas e trabalhadas em seu contexto local, usando em seu discurso, que embasa institucionalmente suas ações comunitárias, as leis 10.639, 11.645 e 8.035, versões brasileiras das normatizações e tendências epistemológicas e políticas internacionais.

O projeto AfroEducação é desenvolvido em associação a programas de extensão e licenciatura da UFPB, nos quais o Coletivo se integra através da escrita e inscrição de editais. Foi iniciado em 2015 com a proposta de atuar nas áreas de ensino, pesquisa e extensão por meio de metodologias que trazem a perspectiva das Leis supracitadas e do Projeto de Lei que

institui a Política Nacional Griô. Quando os integrantes do Maracastelo entraram em contato com o arcabouço de práticas, valores e pedagogias sistematizados pelo Projeto Grãos de Luz e Griô – os quais mencionei no capítulo anterior – e com o Grupo de estudos AfroEducação do Centro de Educação da UFPB, dirigido pelo professor Wilson Aragão – coordenador desse Centro, que também assina e ajuda na proposição dos editais que o Maracastelo escreve para os projetos institucionais da universidade – dizem ter havido grande sintonia e afinidade de ideias. “Percebemos que a gente já praticava o que essas metodologias e leis estavam propondo” disse Gaeta em conversa informal. A partir daí, passaram a buscar formas de sistematização e formalização de seu trabalho na área da educação.

Em 2015, o Coletivo passou a desenvolver projetos e ações junto a escolas públicas e instituições de educação não-formal. Dessa forma, elaborou discursos sobre a necessidade de romper o preconceito historicamente construído acerca das *manifestações culturais tradicionais brasileiras e afro-brasileiras* – sendo esta a forma que suas lideranças escolheram para se referir oficialmente às formas de expressão da cultura popular – e do trabalho com a *identificação cultural* (negra, paraibana, nordestina e brasileira) que pretende retomar e questionar a dinâmica de formação do povo brasileiro, questão presente nos mais variados discursos acerca da cultura popular e que envolve até mesmo a elaboração e mobilização, através do tempo, desta categoria. Dessa forma, fica evidente o modo como os integrantes do Coletivo procuram localizar esses conjuntos de saberes e modos de vida, sendo a *identificação* uma categoria nativa de grande relevância para compreender a maneira como esse grupo se relaciona com os sujeitos produtores da cultura popular e com as políticas que os envolvem.

O projeto contribui diretamente para a construção de posturas e noções individuais entre os integrantes do Coletivo e de envolvimento com o âmbito institucional e não-institucional da educação, fazendo com que a cultura popular seja pensada por alguns deles de uma forma necessariamente atrelada à problematização acerca das diversas formas de se produzir e transmitir conhecimentos em nossa sociedade, sejam eles classificados como populares ou acadêmicos/eruditos. O Maracastelo traz a discussão da cultura e da educação como espaços francamente abertos e dialógicos, que se abrem à difícil e complexa arte da criação, da partilha e do intercâmbio de e entre culturas populares. Nestes âmbitos e neste contexto específico, os papéis dos saberes e das reproduções dos saberes tornam-se uma questão substantiva, essencial para a reflexão sobre suas possíveis finalidades estabelecidas, que podem, por exemplo, se direcionar para a cidadania ou para o mercado, para a formação de “cidadãos” ou de “profissionais qualificados”.

Alguns de seus integrantes escolhem não participar de tais ações do Coletivo, focando-se nos saberes e fazeres da cultura popular somente enquanto um fazer musical, artístico, performático – como demonstra ser a tendência geral desse novo momento de interesse pela cultura popular. Já outros trazem consigo um envolvimento anterior com essa área de pensamento e atuação, para além do Coletivo, atuando como professores e pesquisadores em suas trajetórias pessoais. Estes contribuem para a formação de uma visão que é absorvida por outros integrantes, que passaram a atuar na área da educação através desse projeto do Coletivo, desenvolvendo habilidades pedagógicas e musicais de uma forma relacional. Esta característica se mostra como uma das particularidades da atuação do Maracastelo e da influência que exerce sobre diversas trajetórias individuais.

Muito contribui para essa formação (individual e coletiva) o grupo de estudos desenvolvido no interior desse Projeto, no qual os integrantes debatem textos de diversas áreas sobre cultura popular e o processo de formação de identidades, tradições e memórias coletivas no contexto brasileiro – e do qual pude participar nos meses finais da minha atividade em campo, sendo convidada a produzir um artigo acerca de uma das atividades propostas pelo grupo. Além disso, são elaborados coletivamente, pelos integrantes que se dispõem a participar do projeto, os planejamentos das aulas que são ministradas pelo grupo. Com aulas que são aplicadas normalmente em duplas, que trabalham de forma transdisciplinar as perspectivas das leis e pedagogias absorvidas por seus integrantes a partir de dinâmicas, jogos e brincadeiras inspiradas nos saberes e fazeres populares que vivenciam e pesquisam, o coletivo já atuou na Escola de Educação Básica da UFPB, na escola municipal Leonel Brizola, na comunidade São Rafael, na escola Antônio do Socorro Silva Machado (localizada em Paratibe e que recebe muitos alunos da comunidade quilombola que lá existe). É nesse âmbito de estudos que os integrantes do Maracastelo absorvem questões que concernem aos marcos legais atuais e às leis de incentivo à diversidade cultural e à salvaguarda do patrimônio imaterial brasileiro, estimulando a produção escrita e a documentação por parte de seus integrantes a fim de organizar um material didático com artigos e planejamentos de aulas sistematizados para ser utilizado por educadores da Paraíba e de todo o Brasil, visando e atuando para a real aplicabilidade das normas que instituem o ensino da história e da cultura dos povos africanos, afro-brasileiros e indígenas.

O ensino deste conteúdo muitas vezes é remetido apenas por meio do tema da escravidão negra africana, invisibilizando e/ou estereotipando os aspectos multiculturais do processo colonial que contribuiu para a formação do Brasil enquanto nação (Gomes, 2005). Porém, as desigualdades sociais consolidadas neste longo processo histórico já não passam

despercebidas pelas novas formas de organização política e social. Diante desse cenário, as discussões acerca da diversidade étnica têm ocupado os espaços políticos e educacionais atuais – demonstrativos disso são as diversas políticas de ação afirmativa que surgem no contexto brasileiro e internacional às quais me referi. A ideia por trás dos marcos legais contemporâneos e também das ações socioeducativas do Coletivo é a de que a construção sociológica e epistemológica da educação seja transmitida tendo em vista a igualdade e a equidade entre as diversas culturas do Brasil. O projeto AfroEducação coloca o professor como agente crítico e engajado na transformação social. As aulas são conduzidas através do fazer artístico e criativo das crianças e jovens, estes que são impelidos a refletir sobre e praticar os saberes e fazeres das tradições orais – tal qual preconiza a Pedagogia Griô. Segundo o professor Wilson Aragão,

“O nosso projeto visa mostrar pra essas crianças que a população brasileira é multicultural, então precisa resgatar essas culturas, mostrar essas experiências, essas histórias que a mídia, a televisão mais especificamente tem mascarado essa realidade. Então nós procuramos começar logo cedo porque a criança não nasce racista ou preconceituosa, mas a sociedade, a escola educa e institui esse preconceito na cabeça das crianças” (entrevista concedida em julho de 2016).

Nesse mesmo sentido dão-se as ações do Educador Brincante, projeto do Coletivo atrelado ao AfroEducação que se destina à formação de educadores, coordenadores de projetos e ONGs de educação e cultura, estudantes universitários da área de pedagogia, ciências sociais, artes visuais e demais interessados. Segundo seus integrantes, seu objetivo é pensar e trabalhar as manifestações da cultura popular – o maracatu, o coco, o cacuriá, o jongo, o cavalo marinho – enquanto ferramentas pedagógicas, responsáveis por difundir, valorizar e reconhecer a cultura tradicional brasileira, em sua pluralidade, permitindo o acesso e a possibilidade de experimentação dos folguedos populares e sua consequente difusão, valorização e reconhecimento. Assim, visam contribuir para a abertura das fronteiras da academia que ainda separam e hierarquizam os saberes acadêmicos e tradicionais, atuando em diversas situações e eventos como mediadores/intermediários entre estes – “Pra galera da universidade nós somos da cultura popular e pra galera da cultura popular nós somos da universidade”.

No contexto local, o grupo realiza ações no sentido de promover tal reflexão e mudança paradigmática ao se vincular a programas da Universidade Federal da Paraíba como o PROBEX (Programa de Bolsa de Extensão) e o PROLICEN (Programa de Licenciatura da Pró-Reitoria da UFPB), trazendo, através deste vínculo institucional, atividades que visam trabalhar a educação formal mediante linguagens da cultura popular, incluindo na vida

comunitária de sua localidade – especialmente o contexto do bairro Castelo Branco – ações, diálogos, parcerias, eventos, oficinas, aulas, etc. que visam à valorização da diversidade e das linguagens, agentes e valores da cultura popular e da cultura, trazendo para a vivência comunitária a presença de mestres e grupos de cultura popular tanto local, enfatizando a valorização da cultura paraibana frente à outras culturas e à invisibilização histórica que sofre, como de outras regiões do Brasil, estas que têm um peso nas histórias de vida individuais dos integrantes do Coletivo – como o jongo do sudeste. O Maracastelo contribui, portanto, para a legitimação dos saberes tradicionais das culturas populares dentro do espaço acadêmico que, historicamente, relegou a estes o lugar de objetos de conhecimento em detrimento ao de sujeitos. Por isso, a presença dos mestres e mestras é uma questão central do projeto, visando tanto a possibilidade de que jovens e comunidade do bairro em geral – incluindo crianças através das ações nas escolas – tomem contato com os saberes e os processos de aprendizagem tradicionais quanto o reconhecimento da legitimidade destes saberes enquanto formas de conhecimento a serem não apenas reconhecidas pelas instituições hegemônicas, mas também promovidas por estas. Estas ações evidenciam ainda o potencial cognitivo que tem a circulação dos saberes populares, tradicionais e indígenas quando ocorre junto com a circulação dos detentores destes saberes – despertando em diversas pessoas que têm contato com estes um olhar mais aguçado sobre sua realidade local, sua cultura, suas tradições, vínculos identitários e, ainda, temas de pesquisas.

Portanto, durante a interlocução com os membros do Maracastelo, se mostrou importante buscar compreender os diálogos do grupo com a dimensão institucional e seus específicos arranjos políticos dado que embates com a hierarquia burocratizada de distribuição de poder são comuns nas relações cotidianas que perpassam o Coletivo e as redes de sociabilidade contemporâneas. Após o grupo se estabelecer na conjuntura do Castelo Branco, as lideranças do Coletivo dizem que viram, como alternativa para a estruturação, o fomento e a legitimação de suas atividades, a busca de parcerias com programas da universidade. Ângela conta que, num primeiro momento, tendo consciência das limitações da academia para a entrada de projetos que envolvem as práticas e os sujeitos da cultura popular, era arredia a este tipo de envolvimento institucional, tendo em vista que este não é historicamente o local do qual fala os sujeitos produtores da cultura popular, estes que são a principal referência para o “brincar” e para o “trabalhar” do Maracastelo – os integrantes do grupo *brincam o maracatu e trabalham com o maracatu*.

Com o passar do tempo, por meio das vivências do cotidiano da cidade, da mobilização coletiva que resultou na ocupação cultural que o coletivo realizou na AMCAB –

por meio da qual seus conhecimentos e experiência com o aparato institucional local e, principalmente, com a sociabilidade específica do contexto de João Pessoa, se aprofundaram –, ela diz ter percebido a necessidade de associação com tais projetos para poder mobilizar alguns respaldos estruturais para o grupo (recursos financeiros e simbólicos). No contexto cultural do bairro e da cidade, muitas vezes a ação das políticas da universidade parece ter mais relevância do que as ações e respaldos desenvolvidos pela gestão pública de cultura, sendo esta uma característica peculiar do contexto que tento abarcar nesta análise. Nessa conjuntura, há uma demanda, por parte tanto dos artistas mais próximos do mercado cultural quanto dos grupos populares, por políticas públicas sistematizadas e efetivas de incentivo à cultura. Historicamente, não somente no âmbito artístico, nos contextos regional e nacional, a cultura paraibana tem sido invisibilizada e, principalmente, suas formas de expressão da cultura popular, tem sido sistematicamente oprimidas, perseguidas, desarticuladas – muito pelo fato de que parece haver uma ligação simbólica estabelecida entre essas manifestações e comunidades e as culturas e religiões de matriz africana (Lima, 2014), que tem um histórico de perseguição e preconceito, mesmo aquelas que tem forte influência do catolicismo popular.

Diante da dinâmica local de relações, o Maracastelo e as ideias que pensa e impõe em suas ações, segundo seus próprios integrantes, ganharam mais legitimidade na comunidade entre a parcela jovem estudante, mas principalmente entre a parcela de moradores do bairro sem associação direta com a universidade após o vínculo com esta instituição, demonstrando a importância que dão ao reconhecimento da comunidade da qual muitos fazem parte e na qual pretendem promover “mudanças sociais” e a potencial relevância da relação com instituições públicas para a manutenção do grupo e de sua relevância no arranjo social do bairro. Além disso, o domínio técnico por parte das integrantes do Coletivo dos potenciais acessos a seus recursos estruturais – como a disponibilização de transporte – permitiram a vinda de vários mestres para a vivência com o Coletivo e com a população da cidade, fazendo com que os objetivos formulados pelo grupo, ou seja, a mobilização de indivíduos e grupos visando o fomento da cultura local e da cultura popular, fossem, de alguma forma, alcançados.

Praticando as linguagens da cultura popular

De volta à experiência da *vivência* na Praça do Cidadão, observamos que, após esse compartilhamento inicial, Ângela, responsável por coordenar a dinâmica através de seu apito, tal qual os mestres de maracatu de baque virado o fazem, reuniu todos em roda e propôs um aquecimento corporal. Demonstrou, juntamente com os demais integrantes do coletivo

presentes, os fundamentos do Jongo de Tamandaré, comunidade localizada no município de Guaratinguetá, São Paulo.

O Jongo é uma forma de expressão afro-brasileira que integra percussão de tambores, dança coletiva e práticas de magia. É praticado nos quintais das periferias urbanas e em algumas comunidades rurais do sudeste brasileiro. Nessa região, é praticado nos estados do Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais (Travassos, 2004). Os atuais jongueiros são, geralmente, descendentes de jongueiros. Vivem em bairros pobres das cidades, onde são trabalhadores – ativos ou aposentados – e estudantes. Ali se radicaram seus avós e bisavós no período pós-abolicionista, em zonas intermédias entre campo e cidade. (IPHAN, 2005). Guardam lembranças vívidas das rodas que viam quando crianças, dos cantos que ouviam e das histórias que seus pais e avós contavam sobre o jongo. É uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades, com suas raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente os de língua bantu. São sugestivos dessas origens o profundo respeito aos ancestrais, a valorização dos enigmas cantados e o elemento coreográfico da umbigada (IPHAN, 2015).

No Brasil, o jongo consolidou-se entre os escravos que trabalhavam nas lavouras de café e cana-de-açúcar, no sudeste brasileiro, principalmente no vale do Rio Paraíba. Trata-se de uma forma de comunicação desenvolvida no contexto da escravidão e que serviu também como estratégia de sobrevivência e de circulação de informações codificadas sobre fatos acontecidos entre os antigos escravos por meio de pontos que os capatazes e senhores não conseguiam compreender. O Jongo sempre esteve, assim, em uma dimensão marginal onde os negros falam de si, de sua comunidade, através da crônica e da linguagem cifrada (Travassos, 2004). É também conhecido pelos nomes de tambu, batuque, tambor e caxambu, dependendo da comunidade que o pratica.

Os tambores são elementos centrais no jongo, reverenciados pelos jongueiros. São os instrumentos que fazem a ligação com as entidades do mundo espiritual. Podem expressar ainda a conexão entre o jongo e outras manifestações afro-brasileiras, como a umbanda e o candomblé. A reverência aos tambores e aos ancestrais jongueiros é realizada sempre na abertura das rodas de jongo. Tal ritualidade é cumprida pelo Maracastelo – que tem grande dedicação e preocupação com a dimensão sagrada dessa expressão, que é cultural e também religiosa e comunicacional – e assim se sucedeu na primeira vivência que pude acompanhar. Naquela tarde em Ceilândia – e em demais atividades do coletivo onde o jongo esteve presente –, todos os participantes da dinâmica proposta pelo grupo foram convidados a saudar (saravá) os tambores, que neste caso sofreram uma adaptação, sendo usado um djembê – tipo

de tambor originário de Guiné, na África Ocidental, que apresenta forma semelhante de execução do tambor próprio dos jongueiros. O grupo demonstrou a vontade de fabricar um tambor ao estilo tradicional, demonstrando assim uma preocupação com a forma que tal prática se dá em suas comunidades de origem, evocando retóricas de autenticidade e tradição, da maneira considerada por eles como ideal para a prática de tal conjunto de saberes e fazeres populares, com *respeito* pelos seus sujeitos coletivos produtores – sendo este um valor sempre ressaltado em suas relações com as comunidades e grupos da cultura popular.

O jongo começou a ser pesquisado e praticado dentro do Coletivo em 2015, na primeira edição do projeto AfroEducação Maracastelo, realizada na comunidade São Rafael em parceria com lideranças comunitárias locais, a ONG ESSOR – associação francesa que atua no Brasil desde 1992 – e a UFPB. Tal prática está presente nas oficinas abertas, como ritual de comemoração do aniversário do Coletivo e em eventos responsáveis pelas expressões de dimensão espiritual e religiosa de alguns de seus integrantes (Marcella e a revelação de um ponto de jongo através de um sonho). Trago aqui transcrito um dos pontos de jongo que são praticados pelo Maracastelo em suas rodas, que tem como principal inspiração e principal foco de pesquisa o jongo de Tamandaré, apesar de se relacionar com outras comunidades e mestres jongueiros e buscar aprender outras vertentes dessa expressão popular – tal qual faz com as nações de maracatu:

Saravá jongueiro velho
Que veio pra ensinar
Que Deus dê a proteção ao jongueiro novo
Pro jongo não se acabar
Saravá jongueiro novo
Que veio pra aprender
Que Deus dê a proteção ao jongueiro velho
Para o jongo não morrer

Tal ponto, além de demonstrar o potencial mobilizador de uma cultura que tem como base a tradição oral, as práticas ritual e performática de cantos e danças afrobrasileiros, mostra uma certa dimensão de sua conjuntura, que é a da preocupação com a preservação de suas práticas culturais e das formas de sociabilidade de seus sujeitos produtores num contexto de cada vez maior globalização e mercadologização das expressões pertencentes às culturas populares. É demonstrativo do contexto atual a forma particular como tais arcabouços rituais e discursivos são absorvidos pelos jovens que transpõe e recriam essas práticas de acordo com objetivos próprios de sua conjuntura e coletividade. Hall (2003, p. 243) afirma que:

Isso nos deve fazer pensar novamente sobre aquele termo traiçoeiro da cultura popular: ‘tradição’. A tradição é um elemento vital da cultura, mas

ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos.

No contexto do Maracastelo a prática do jongo acontece quase sempre de forma associada à prática do maracatu de baque virado. Além das semelhanças de certos elementos entre ambas as expressões – como a influência das religiões de matriz africana e a representação do tambor como um artefato que tem papel ritual e religioso, as alfaías, assim como o tambu, sendo reverenciados e consagrados a entidades dos cultos de matriz africana e indígena (Oliveira, 2011), além de que, como ressaltou Elizabeth Travassos (2002a), nenhuma das duas expressões faz parte da experiência familiar ou comunitária dos jovens que as praticam nos grandes centros urbanos brasileiros, majoritariamente em eventos culturais –, tais práticas são associadas nesse contexto diante da trajetória individual de alguns integrantes do coletivo, principalmente Ângela, e suas percepções acerca das diferentes formas regionais de expressão cultural e identitária.

Ângela conta que sua relação com o maracatu se iniciou em 2002 através de um projeto social (Projeto Fênix) desenvolvido na escola onde estudava, na cidade de São Paulo, que mobilizou pais, estudantes e professores para impedir seu fechamento devido à escassez de alunos e no qual era ministrada uma oficina de percussão, com foco na linguagem do maracatu de baque virado, esta que, segundo ela, foi capaz de efetivamente movimentar e alterar a rotina da escola, se ampliando e se transformando nos projetos Calo na Mão e Bloco de Pedra – que, assim como o Maracastelo, propõem-se como um projeto sociocultural que proporciona o contato com a “cultura do maracatu” de forma livre e gratuita, disponibilizando todos os instrumentos e materiais necessários. Participou também, juntamente a outros alunos, da fundação do Viralatisse – grupo artístico de percussão e performance, sendo esta a forma característica pela qual os grupos interessados na cultura popular se estruturam. Participou do Grupo Viralatisse até 2010, e do Projeto Calo na Mão até 2012 – logo antes de sua ida a João Pessoa, em 2013 –, desenvolvendo inúmeras atividades, como produção de apresentações, visita de grupos musicais e mestres da cultura popular, direção artística e dando aulas de introdução ao ritmo do maracatu de baque virado. Além disso, contribuiu para o movimento cultural da cidade em torno da cultura popular através da participação em diversos grupos e eventos culturais⁷.

⁷ Como o Grupo Icamiabas (entre 2008 e 2009), formado exclusivamente por mulheres, o “Fuzuê Lapa – Encontro de Artistas Populares” em 2011, evento idealizado e produzido por ela, e oficinas de ritmos brasileiros, junto aos grupos Cangarussu e Cia. Caracaxá. Em 2010 representou o Brasil, no 5º Gorée Diáspora Festival, no Senegal. Convidada pela Embaixada do Brasil no Senegal e viabilizada pelo Ministério da Cultura, através de edital de difusão cultural, realizou oficinas de maracatu de baque virado na periferia de Dakar, além de pesquisa de danças e de ritmos africanos, promovendo assim, um intercâmbio cultural e o “resgate às raízes africanas”.

No contexto cultural de São Paulo – onde houve uma forte influência das manifestações pernambucanas no processo de crescimento do recente interesse pela cultura popular (Mira, 2009; Carvalho, 2007) – os próprios líderes dos grupos que praticam a linguagem do maracatu de baque virado acreditam que a proliferação dessa tradição se deveu a explosão do movimento Mangue Beat (Mira, 2009). Não dela toda, em sua complexidade, mas da divulgação espetacular do maracatu, ou melhor, da sua fusão com elementos da música eletrônica. Através desse movimento, jovens das grandes cidades passaram a reconhecer o maracatu em sua própria linguagem audiovisual. Em outras palavras, o movimento Mangue Beat atuou como mediador entre essa prática cultural tradicional e a experiência juvenil urbana (Mira, 2009). A essa dinâmica somam-se outros processos sociais, próprios da realidade do maracatu de baque virado da forma como ela é vivida em Recife, dentro e fora do carnaval. Sobre tais processos iremos nos aprofundar mais à frente.

Cultura popular e mercado cultural: conflitos e cooperações

É importante analisar que este novo contexto político no qual se inserem as culturas populares se relaciona de modo íntimo com um novo contexto econômico no qual estas se veem cada vez mais imbricadas e absorvidas pelo mercado e pelas políticas e discursos que combinam cultura e desenvolvimento⁸. O conceito de desenvolvimento sustentável passa, então, além das questões ambientais, a também contemplar as questões culturais. Vemos o surgimento de marcos legais para que as culturas populares lutem por reconhecimento, recursos e políticas públicas específicas para o setor, mas ainda são incipientes as normatizações de mecanismos legais que deem segurança às culturas populares no sentido de limitar a apropriação destas pelo mercado (Alves, 2011a). Como afirma Vianna (apud Alves, 2011a, p. 23), “esses segmentos da sociedade, responsáveis por parte significativa do patrimônio nacional, tem sido profundamente explorados e quase sempre subjugados no processo de distribuição de riquezas”. Tal realidade permite que o processo de apropriação seletiva das culturas populares possa ocorrer sem maiores constrangimentos legais, fortalecendo a lógica de circulação das manifestações culturais associada à marginalização dos sujeitos das culturas populares (Csermak, 2013).

⁸ Por muito tempo os estudos sobre desenvolvimento estiveram atrelados a modelos culturais notadamente ocidentais e anglo-eurocêtricos, nos quais predominam, por exemplo, o foco no indivíduo como sujeito político, o regime individual de propriedade e o domínio do ser humano sobre a natureza, aspectos, muitas vezes, estranhos às culturas populares (Csermak, 2013). Estudos com esta perspectiva ainda são comuns, mas cada vez se tornam mais fortes perspectivas que colocam a própria cultura e a proteção e promoção da diversidade cultural e da cidadania como aspectos centrais do desenvolvimento (Alves, 2011a) – exemplo disso são as retóricas da UNESCO, abordadas no capítulo anterior.

Como abordei anteriormente, a mudança de perspectiva das políticas públicas formuladas no Brasil foi importante para que os artistas da cultura popular possam vir a ser sujeitos das ações de incentivo à cultura. Assim, a agregação da dimensão cultural às políticas de desenvolvimento foi um passo crucial no sentido de abrir brechas para o empoderamento e inclusão social das culturas populares – estas historicamente ligadas a grupos social, étnica e racialmente marginalizados no Brasil e que lutam politicamente por seus espaços. Nesse contexto, a cultura se coloca como um recurso de luta política por cidadania e justiça social – e é nesse sentido que a cultura, enquanto categorias analítica e social, parece ser utilizada pelo Coletivo Maracastelo em seus discursos verbais e não-verbais, num contexto local e global marcado por disputas acerca de quem pode ser cidadão e por quais linguagens a cidadania pode ser exercida.

O entrelace dos âmbitos cultural e econômico ainda permite que a cultura possa ser entendida também como investimento com alto potencial de retorno econômico (Csermak, 2013). Por isso é importante ressaltar que, ao falarmos de políticas culturais, estamos falando também de um mercado de produção e consumo de bens culturais. Mercado este que, no Brasil – especialmente desde a criação das leis de incentivo à cultura – está completamente ligado com os recursos públicos implementados via renúncia fiscal. Cabe, então, perguntar, levando em conta o contexto de importância e crescimento da economia da cultura, qual o lugar das culturas populares. Nessa etnografia, analiso uma experiência específica de como incluir as culturas populares, em suas especificidades, em um contexto de crescente profissionalização do setor cultural. O Maracastelo procura democratizar o acesso a recursos técnicos para facilitar a angariação para mestres e comunidades, apesar de também sofrer com falta de recursos financeiros e técnicos. Exemplo disso é o planejamento do Encontro de Batuques, no qual, sem contar com nenhum recurso público ou privado, consta a ideia de produção e distribuição aos grupos participantes de material audiovisual produzido durante o evento, este que seria uma ferramenta para a participação em editais e em outros mecanismos que necessitam da divulgação de seu trabalho.

A questão que deve ficar clara é que, com um desenho de políticas públicas que demanda alta profissionalização dos/as produtores/as culturais, não existe igualdade de acesso às políticas e recursos públicos, pois é também deste processo de industrialização da cultura que as culturas populares estão excluídas. Como afirma Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2005, p. 32):

Certamente, e é este o ponto central da discussão, muitos produtores diretos da cultura popular carecem de apoio e amparo de modo muito mais agudo do que os

produtores de cultura inscritos em outros circuitos da produção cultural. Precisam de valorização de sua cultura, sim. Vale notar, porém, que não necessariamente da valorização de sua cultura como a mais genuína. A questão crítica é o acesso aos direitos básicos de cidadania – moradia, educação, saúde – em recantos onde a presença do Estado é, muitas vezes, ainda precária. A inclusão social é um desafio para a nossa democracia.

De acordo com a autora, as culturas populares necessitam de políticas que as tratem de modo diferenciado, de ações afirmativas que visem garantir igualdade no acesso a recursos que, justamente, têm um histórico de desigualdades. Um exemplo disso é o histórico da Lei Rouanet, cujos projetos que conseguem captar recursos são, em sua maioria, grandes projetos do Sudeste do Brasil e que tem apelo junto às grandes empresas (Alves, 2011a). Essa disparidade entre as regiões brasileiras no que diz respeito ao investimento comprometido com a cultura e com as culturas populares foi evidenciada no contexto de pesquisa em João Pessoa, onde os agentes da cultura lutam por acesso a políticas institucionais efetivas.

Outra questão é que, muitas vezes, o acesso das culturas populares ao Estado é permeado pela submissão destas à lógica do mercado, o que se dá, especialmente, no caso das políticas públicas voltadas para o fomento do turismo. Nestas, ainda hoje, as culturas populares muitas vezes cumprem o papel de um produto exótico a ser consumido pelos turistas, ávidos por uma experiência turística “com cores locais”. Esse é caso do maracatu de baque virado em Recife, dentro e fora de eventos como o carnaval, que atraem grande quantidade de turistas do mundo todo.

Em meio a essa dinâmica dos maracatus nos contextos envolventes, uma ideia por vezes essencializante de maracatu de baque virado, descolada das práticas historicamente realizadas nas periferias urbanas do Recife, passou cada vez mais a ser objeto de um interesse crescente da classe artística, de uma classe média a procura de bens culturais, de discursos patrimonialistas, do público curioso em geral, de setores do movimento negro. Esse interesse exógeno gerou uma dinâmica dentro dos maracatus-nação e o processo ganhou significância cultural e social à medida inclusive que a ideia de um “maracatu” abstraída de suas contingências foi sendo delineada por um contato mais aproximado das pessoas oriundas desses setores não tradicionalmente ligados aos maracatus-nação com as comunidades em questão (Carvalho, 2007).

Assim, é possível apontar um ciclo que chega até os dias atuais, no qual um crescimento local das nações de maracatu, imerso na dinâmica cultural mais ampla da sociedade, gerou um interesse externo às comunidades, que por sua vez gerou um discurso e um imaginário não necessariamente vinculados com essas localidades. Tal profusão, rica em um discurso de “valorização”, provocou um estímulo que, de uma forma ou de outra, foi

sentido nas comunidades originais. O crescimento dessas, como continuação de um processo anterior e como resposta a esse estímulo, e o consequente investimento e demanda crescente por parte da sociedade envolvente, constituem o ciclo atual (Carvalho, 2007).

É necessário apontar que esse ciclo, que envolve a indústria cultural, a demanda turística pela “cultura tradicional local”, a aproximação de uma classe média interessada, envolve ainda algo que poderia ser caracterizado como um processo de apropriação ou até mesmo expropriação do maracatu de baque virado. Além de apreciadores, folcloristas, estudiosos, produtores, etc., uma juventude de percussionistas e artistas interessou-se em assumir a prática local do maracatu-nação e passou a frequentar esse ciclo de expansão e divulgação do maracatu de uma forma particular (Csermak, 2013; Carvalho, 2007). Nas comunidades são muitas vezes conhecidos como “maracatus estilizados” ou “maracatu dos ricos”. Trata-se de uma apropriação que enfatiza e se baseia muito mais nos materiais propriamente musicais que nas suas esferas religiosas ou de organização social, sem reparar no fato de que é a sociedade que fala sob a forma de um efeito musical.

Carvalho (2007, p. 49) define o conceito de espetacularização como a transformação de um certo “complexo cultural” ou “sócio-performático-político-religioso” em “manifestação cultural”. Tal ruptura denuncia uma relação de produtor/consumidor que é necessária para a consolidação de um contexto de mercado. Esse corte ainda pode ser lido como uma situação oposta àquela em que há integração entre artista e plateia, em que há o aspecto comunitário e ritual daquela produção espiritual. Nesse novo momento, há a diminuição da complementaridade, elemento fundamental do caráter coletivo de tais práticas (Carvalho, 2007)⁹.

Outro processo contíguo à espetacularização é o que Carvalho (2007) chama de canibalização, comum no caso dos “grupos percussivos” de São Paulo: a reorganização dos sujeitos que irão ocupar o lugar da produção desses objetos reificados. Ambos os processos podem ser definidos numa série de “movimentações metonímicas”, na repetição de partes reificadas a partir de um todo presumido. O resultado desses processos é a definição, cada vez maior, de universos isoláveis e isolados da música, dança, artes plásticas etc., e além disso, a substituição célebre da cultura popular, no lugar das pessoas que as fazem.

⁹ A espetacularização se manifesta como parte daquilo que se tornou famoso como “a sociedade do espetáculo” (Debord, 1997), não só por uma noção de show e apresentação, mas também por outras formas de cristalização de bens e serviços (e/ou materiais e práticas) em mercadorias sonoras e audiovisuais. Um exemplo disso é o que Carvalho (2007, p. 50) chama de “paradigma auditivo do maracatu”, a reificação em forma de CD, um objeto exclusivo de audição, das toadas do maracatu-nação, em sacrifício da interação de sentidos que é característica dessa forma de expressão coletiva.

Segundo Caio Csermak (2013), deste modo, é papel do Estado o desenvolvimento de políticas públicas e ações afirmativas que busquem corrigir a imensa desigualdade no acesso aos recursos públicos e à cidadania – e, na ausência ou ineficácia de políticas de cultura promovidas pelo Estado, como se mostra ser a realidade da Paraíba, o que surge são iniciativas independentes e/ou propostas pela sociedade civil organizada que busquem corrigir tal desequilíbrio. É neste sentido que as ações do Coletivo Maracastelo surgem e se instauram no contexto da cultura de João Pessoa.

Nessa conjuntura atual de “espetacularização”, “expropriação” e “canibalização” da cultura popular, o grupo em foco toma uma postura e uma agência na relação com os sujeitos produtores das manifestações nas quais se embasam para promover suas ações locais que se descola da forma paradigmática que estas parecem ocorrer atualmente. Se afastam, portanto, da relação que dá ênfase ao mercado cultural – apesar de também, em menor medida, atuarem neste circuito – e se aprofundam numa relação voltada para a educação e para o uso social dos saberes e fazeres populares. A apropriação seletiva da cultura popular, que não deixa de ser também operada por eles quando, por exemplo, são desenvolvidas pedagogias e maneiras de sistematização dos conteúdos considerados tradicionais para as suas atividades dentro e fora das escolas da comunidade na qual atual, tomam o contorno da disputa pela cidadania – de seus integrantes e de outros agentes com os quais mantém parcerias e desenvolvem projetos –, pela democratização do acesso a recursos públicos e a cultura. As atividades promovidas pelo Coletivo não essencializam demasiadamente a ideia e a prática do maracatu de baque virado ao ponto de as desvirtuarem, trabalhando sua história e em sua comunidade e preocupando-se com a complexidade dos elementos sagrados e profanos que o compõem – seus aspectos comunitário e ritual. Assim, o discurso de “valorização” proposto não se esvazia, havendo ressonâncias reais não só na comunidade de fala do baque virado, mas também em João Pessoa, na comunidade local onde trabalham o estabelecimento de práticas culturais e valores voltados para uma “outra” visão de mundo.

Um traço marcante da redescoberta recente da cultura popular – da qual participa o Maracastelo – é a tentativa de apreensão do espírito da festa popular. Instala-se um ambiente festivo efêmero que, tal a *communitas* ritual descrita pelo antropólogo Victor Turner, enfatiza a homogeneidade e união (Travassos, 2002a, p.109)¹⁰. Há a identificação entre todos os participantes, numa comunhão efêmera entre entusiastas da tradição – por meio da expressão

¹⁰ O termo *communitas*, adotado por Turner, designa determinadas propriedades da fase liminar dos ritos de passagem, encontradas também em grupos e pessoas em posição liminar (intersticial) na sociedade. V. Victor Turner (2012)

ritualizada da linguagem do maracatu –, que tenta reabilitar a confiança nas dimensões emocional e sensual da experiência humana em ambientes comunitários. Assim é dada uma representação específica da festa popular, que abstrai e generaliza alguns aspectos da realidade. Ao mesmo tempo em que folguedos tradicionais mobilizam comunidades e solicitam alta participação do público, estes seguem certa estrutura acerca da divisão do trabalho. O que se acentua, pois, tomando os folguedos como modelo social e estético, é o modo de relacionamento característico das *communitas*. Perdeu-se o prestígio da preocupação modernista de “elevar” a música popular tradicional através de sua transfiguração por meio da técnica, com o objetivo de transformá-la em “arte” (Travassos, 2002a). Em seu lugar, preferem “abaixar” a performance, contaminando-a de espontaneidade e informalidade próprias à tais folguedos e imergindo na totalidade de sons, imagens e gestos.

As manifestações artísticas das culturas populares não podem ser tratadas como um modo de produção cultural inserido completamente na lógica do mercado, pois estão ligados a modos de vida e de organização comunitária distintos da lógica que caracteriza a produção cultural profissional. As manifestações artísticas das culturas populares são apenas uma face da vida das comunidades e estão integradas com uma série de outros âmbitos (Carvalho, 2005), como o parentesco, a religiosidade, a memória coletiva, os objetos sagrados, o pertencimento a um determinado território, a identidade étnica e racial, entre outros. Assim, não basta dar visibilidade a uma manifestação artística, focando apenas em sua dimensão estética, se esta vem descolada de todo o resto do modo de vida que produziu tal manifestação – e é para evitar tal relação que o Maracastelo propõe *vivências* junto aos sujeitos coletivos produtores da cultura popular, para que, na *brincadeira* entre eles e os grupos de cultura popular, possam ser absorvidas as ideias e práticas que formam a totalidade da vida comunitária local.

José Jorge de Carvalho (2005) afirma que a ênfase exclusiva na estética dessas formas de vida gerou três vácuos: o social, o econômico e o racial. Assim, deixou-se de lado a abordagem das culturas populares como lugar de luta de classe, ou mesmo do seu lado espiritual e sagrado, para se discutir o lado estético e econômico. É importante, portanto, que todos esses aspectos sejam contemplados simultaneamente pelas análises e pelas ações voltadas para as culturas populares para que se ultrapasse uma visão da cultura popular em sua forma espetacularizada.

Segundo Carvalho (2007, p. 83-84), a espetacularização é uma

[...] operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica

de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. [...] A espetacularização é um processo multidimensional. [...] Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que a produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirigido para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição.

Assim, a mera entrada das culturas populares num circuito profissionalizado de produção cultural – como aquele no qual Ângela conviveu e interagiu durante sua trajetória de contato com variadas formas de expressão tradicionais, de sua região e de outros âmbitos culturais brasileiros – não garante que as mesmas estejam ganhando autonomia e sendo incluídas socialmente. Para isso, é preciso que as próprias comunidades tenham autonomia para também influenciarem no processo de formulação e implementação de políticas culturais de acordo com suas próprias necessidades e de acordo com o significado local de suas manifestações artísticas. Dessa forma, pode ser importante que uma manifestação ligada às culturas populares ganhe visibilidade a partir da participação em um festival ou que seus sujeitos produtores possam estar próximos dos centros de efervescência da indústria cultural, mas acreditar que isso é o suficiente para gerar autonomia e inclusão social é ignorar que tal manifestação está conectada a um modo de vida específico, a uma concepção de ritual, religiosidade e ancestralidade que pode não ir – e em geral não vai – de encontro ao modelo de espetáculo gerenciado pelo circuito de produção cultural profissional. E é este tipo de sensibilidade que as políticas culturais devem ter para que, além do fomento ao crescimento econômico do setor da cultura, realizem de modo efetivo a proteção e a promoção da diversidade cultural que orienta os discursos do MinC, das convenções da UNESCO das quais o Brasil é signatário e dos grupos de jovens que usam as linguagens da cultura popular em seus contextos específicos.

Onde entram os sujeitos produtores da cultura popular?

Segundo Mira (2009), acerca do contexto de São Paulo, mais decisivo do que o próprio Mangue Beat, foi a vinda de vários músicos pernambucanos à cidade naquela ocasião, atraídos para um dos polos centrais de irradiação da cultura e da indústria musical. Em 1996, surge um personagem que mudaria o rumo da história dos recriadores de maracatu: Eder Rocha¹¹. Com a *autoridade* de quem vivenciou a tradição, de quem conhece o maracatu-

¹¹ Integrante da banda Mestre Ambrósio, ele começa a ministrar oficinas de maracatu em 1998, de certa forma, corrigindo o sotaque paulistano do Baque Bolado, na época principal grupo atuante neste cenário e que

nação, ele passa a dar aulas na Vila Madalena. A autoridade, portanto, parece surgir da *vivência* com a tradição. Análoga à figura de Eder, a autoridade de Ângela, no contexto de João Pessoa, vem da vivência direta com os sujeitos produtores da cultura popular que foi estendida aos outros integrantes do Coletivo Maracastelo. Eder Rocha e alguns outros integrantes mais envolvidos com o maracatu-nação – como Gaeta – tiveram a sensação que aquilo tudo estava fugindo do controle, a ponto de poder ameaçar a tradição. Agiram, na expressão de Giddens (1997), como “guardiões da tradição”. Segundo este autor, esta seria uma das funções básicas dos *mestres*, hoje tão cultuados por esses jovens.

Vê-se que a presença dos “mestres” da cultura popular tornou-se o penhor da autenticidade que se deseja imprimir à representação artística das tradições (Travassos, 2002a; Mira, 2009). Esse é um tema desgastado pelos debates que se sucederam desde as tentativas modernistas de incorporar a música folclórica na composição erudita. Entretanto, continua motivando críticas e acusações, trocadas ocasionalmente entre os próprios atores sociais envolvidos (Travassos, 2002a), já que há muitas maneiras de se aproximar dos “mestres” da cultura popular. Puristas defensores das versões “autênticas” e modernizadores de vários calibres enfrentam-se, tradicionalmente, na avaliação ética e estética dessas alternativas. Resta-nos observar se os jovens dessa nova geração estão ou não alheios ao problema do estabelecimento de relações assimétricas com os sujeitos produtores das culturas populares. Assim, foi importante questionar, no contexto desta etnografia, a posição dos mestres para os integrantes do Maracastelo: relação entre pares – como sugere Travassos (2002a) – ou posicionamento hierárquico de saberes e práticas? Falar *com* ou falar *sobre* a cultura popular?

Durante o convívio cotidiano com as atividades que formam o universo social do Coletivo, foram várias as ocasiões que mostraram a tentativa de evocação de um protagonismo dos mestres – como as oficinas, a Semana de Extensão e sendo a mais profunda delas a vivência com o Estrela Brilhante durante o carnaval –, sendo figuras dotadas da *sabedoria* que é característica da tradição, esta herdada de seus *ancestrais*, mesmo quando estas estão em contato e relação íntima com alguns âmbitos da indústria cultural, como mostra ser o caso do Mestre do Estrela Brilhante. Segundo meus interlocutores, é dos mestres que deve advir todo o aprendizado que constroem, em seus mais diversos âmbitos, da mobilização comunitária até as práticas educacionais, e a sua própria forma de ensinar e praticar esses conteúdos simbólicos e materiais são espelhados/inspirados nas formas de transmitir conhecimento que são preconizadas pelos “guardiões da tradição”. São eles que tem que

inspirou o surgimento de uma variedade de outros grupos interessados na prática do maracatu (Mira, 2009) – e no qual Gaeta realizou trabalhos nos anos de 2009 e 2010.

viajar, levando os ensinamentos do maracatu. Tais fluxos devem agregar não somente o reconhecimento e a valorização simbólica de suas práticas culturais e a desconstrução de todo tipo de marginalização e preconceito construídos historicamente em torno de suas formas de vida e seus corpos, mas também devem trazer recursos materiais que garantam a sua cidadania e a dignidade em suas sociabilidades cotidianas.

Na falta da presença de mestres mais antigos, diretamente ligados às nações de maracatu de Recife, Eder Rocha (no contexto de São Paulo) e Gaeta (no contexto de João Pessoa) representavam a tradição entre os jovens, por carregarem consigo, através da construção de sua trajetória individual, um conjunto tradicional de saberes musicais, simbólicos, corporais, rituais. Eder passa a organizar os Encontros de Maracatu em 2002, trazendo mestres de maracatu de Recife para o encontro com jovens paulistas (Mira, 2009). Oficinas com os mestres se tornaram cada vez mais frequentes na cidade, ao mesmo tempo em que os integrantes dos grupos do Centro-Sul passam a realizar viagens para Recife com o intuito de vivenciar a tradição – movimento realizado por Gaeta a partir de 2011. Os líderes ou os que têm recursos próprios chegam a ficar meses convivendo com as nações de maracatu, grande parte delas localizadas nas periferias de Recife. Quando retornam para suas cidades, procuram transmitir de alguma forma a experiência de alteridade que resulta ser esse convívio com o cotidiano de uma comunidade de uma outra grande metrópole brasileira, onde uma manifestação que é classificada como uma tradição ancestral, de caráter também religioso, é preservada até hoje através de sua própria lógica e agência por pessoas de um determinado estrato social. Segundo os próprios integrantes do Maracastelo que tiveram a oportunidade de experienciar o convívio com os sujeitos coletivos produtores do maracatu, somente através da *vivência* os jovens interessados nas expressões e representações tradicionais compreendem que o maracatu é muito mais que ritmo, percussão, dança, música, é ainda uma *brincadeira* muito séria – como afirmam seus próprios sujeitos –, à qual muitas coletividades dedicam sua vida, em nome da tradição que suas famílias vêm construindo no decorrer do tempo, desde a escravidão aos tempos atuais globalizados.

O Maracastelo, na Paraíba, mobiliza a pesquisa e a prática de manifestações de diversas localidades, carregando consigo um conjunto específico de referências do que é tradicional para eles – dito em outras palavras, operando sua forma específica de apropriação seletiva da cultura popular. O que une sua conduta na pesquisa e prática dessas expressões é a preocupação com a salvaguarda da tradição, com o contato e o aprendizado diretamente com os mestres, o que lhes confere legitimidade para a *reprodução* de suas práticas, pelo menos da maneira como ela é internalizada no contato com as lições que tem oportunidade de ter com

os mestres e brincantes mais antigos – como as oficinas e vivências com Rainha Marivalda dos Santos, Mestre Walter, Maurício Soares, Ary Poscally, Isabelle Caldas, Sabrina Carvalho, Ricardo Rocha e Pitoko de Airá, importantes componentes do maracatu-nação Estrela Brilhante em Recife, com Mestre Grimário do Cavalo Marinho Boi Pintado de Aliança (PE), com o Coco de Roda Novo Quilombo da comunidade quilombola do Ipiranga (Conde, PB) para citar alguns exemplos. Quanto mais próximo se está da tradição, da “raiz”, maior a legitimidade (Bourdieu, 1989). No centro, estão os mestres, eles irradiam a *sabedoria*. Quanto mais direto o contato com o saber do centro, maior a legitimidade da prática do grupo, forma-se um caminho do aprendizado legítimo da tradição.

Gaeta se manteve ativa, enquanto “agente multiplicadora”, em projetos artísticos e socioculturais do contexto de São Paulo até 2012, entre idas e vindas de Recife que proporcionaram uma longa experiência com o maracatu – e a consequente apreensão das particularidades entre o batuque e a corte de diferentes nações de maracatu; suas formas específicas de inserir e tocar os diversos instrumentos, especialmente a partir da proposta de estudo dos agbês nas nações de maracatu, objetivando levantar as peculiaridades do instrumento e da leitura que os maiores maracatus-nação fazem deste, investigando sua origem e inserção no ritmo e abordando outras formas de sua utilização; suas toadas e movimentos corporais; a habilidade de apitar/reger; o envolvimento com a relação que é estabelecida nas comunidades praticantes do maracatu entre os aspectos profanos e sagrados que envolvem esse fazer –, seguindo para a busca da experiência “real” resultante do aprendizado direto com os mestres e folgazões da cultura popular, em especial do Maracatu Estrela Brilhante de Recife. Em sua experiência pessoal, teve contato com modos específicos de aprender, trabalhar e institucionalizar os saberes das culturas tradicionais – sendo importante o contexto das políticas culturais do governo no PT anteriormente abordadas para as sociabilidades de São Paulo e de Gaeta –, trazendo muitas dessas características para a formação do Maracastelo.

Sua trajetória pessoal, pelo menos inicialmente, foi de suma importância no molde das atividades do grupo – nas escolhas dos folguedos aprendidos, as técnicas artísticas, as parcerias com grupos tradicionais nos quais baseiam seus aprendizados e práticas pedagógicas –, passando por adaptações ao longo do tempo direcionadas para a adequação das atividades ao perfil da comunidade onde foram desenvolvendo e aprofundando suas atividades e ao perfil dos integrantes que passaram a compor e contribuir para a construção do Coletivo, sendo as particularidades das trajetórias individuais de seus componentes vistas por eles mesmos como potenciais pontes e fontes de conhecimento e aprendizado. Podemos citar,

neste espectro, a experiência de Marcella – natural de Campina Grande, mas moradora de diversos locais do mundo – com espetáculos de rua, mímicas, artes cênicas e circenses, danças e músicas regionais e que, por meio da interação com o público, buscou incentivar a vivência com a arte – “a arte a qualquer custo e sem custo algum”, em suas palavras – e a ocupação dos espaços públicos da cidade; a vivência de Jamylle, professora de Biologia, com a educação, com o teatro e com projetos sociais vinculados à universidade de sua cidade natal, Aracaju, e ainda com a comunidade quilombola do Ipiranga, localizada no município do Conde, contíguo a João Pessoa; e a vivência de Aninha com o maracatu-nação Camaleão e outros grupos de cultura popular do contexto da cidade de Olinda, cidade onde passou parte de sua infância e juventude – sendo esta a única, além de Ângela, que tinha experiência com o arcabouço cultural do maracatu de baque virado quando o Maracastelo iniciou suas atividades, no ano de 2014.

A partir do envolvimento com práticas culturais consideradas neste contexto como tradicionais, Gaeta conta que abriu seus olhos para práticas próprias de sua localidade. Ela se inseriu na linguagem do maracatu e de outros folguedos populares como o cavalo marinho no contexto de São Paulo e, a partir desta, pôde aprender e valorizar linguagens próprias de seu estado e de seu circuito – como o jongo. Diz pretender proporcionar o mesmo para Paraíba, em específico para a comunidade do Castelo Branco, não como uma forma de expropriação dos saberes tradicionais, mas como forma de atuação nos cenários político e institucional locais. Pretende, dessa forma, instrumentalizar o aprendizado dessa manifestação pernambucana e de outras próprias da tradição afro-brasileira para chamar atenção às práticas culturais das populações tradicionais locais, nesse caso as manifestações tradicionais paraibanas e sua relação com a formação de etnicidades, laços comunitários e espaços e discursos de legitimação. Em suas palavras,

Quando a gente iniciou esse trabalho aqui, houve muitos questionamentos, “Ah, por que o maracatu se o maracatu não é uma cultura da Paraíba?”. E, assim, eu tenho um histórico com o maracatu, que é anterior até as vivências que com as manifestações do estado em que eu nasci, né. Eu sou de São Paulo, tive esse contato com o maracatu primeiro, e quando eu tive esse contato mais profundo é que eu passei a prestar atenção nas manifestações culturais tradicionais do meu próprio estado. Então eu acredito que trabalhar com essas culturas regionais, essas culturas tradicionais, independente de onde elas advém, eu acho que a gente acaba trabalhando uma questão, que é muito forte no nosso trabalho, que é a questão da identificação cultural. Não é nenhuma cultura se sobrepor a outra, mas que a gente consiga enxergar essas culturas como parte de nós mesmos. Se um vai se identificar mais através do maracatu, outro do coco de roda... A ideia não é que o maracatu se sobreponha às culturas locais, pelo contrário [...], depois desses questionamentos, eu passei a refletir muito sobre isso. E sempre pensei em como vou fazer maracatu na Paraíba, mas de uma maneira comprometida com a cultura local. Porque a ideia é que a gente veja isso como uma identidade nossa mesmo, acho que além da manifestação tradicional paraibana, a gente tem que se enxergar enquanto brasileiro, nessa nossa diversidade.

E, pesquisando, eu descobri através da citação de um historiador português, que houve maracatu na Paraíba, mas que pelo histórico de repressão, ele acabou em 1910. Aquilo foi uma surpresa para mim, né, até porque na descrição que ele fazia, ele falava um pouco sobre as cores que eram utilizadas nas representações desses maracatus e são justamente as cores que a gente usa pra representar o Maracastelo, né, que são as cores quentes, o vermelho, o amarelo. E aí eu pensei: “Poxa, então acho que isso que a gente tá fazendo aqui não é à toa não” porque todas essas manifestações culturais tradicionais elas carregam muito da ancestralidade. Então a gente pode enxergar esse trabalho de várias formas e espero que o Maracastelo esteja dando sua contribuição pra cultura da cidade de João Pessoa e, cada vez mais também, através dos nossos projetos, pro estado da Paraíba (Gaeta, 2016).

Assim, após a roda de jongo puxada pelos integrantes do Maracastelo na vivência em Brasília, seguiu-se a prática de sua versão de maracatu de baque virado, com todos posicionados em *formação* – como denominam o posicionamento comum dos batuqueiros, com os agbês e mineiros em sua linha de frente, seguidos das caixas e das alfaias –, com Ângela, responsável pelo apito, puxando toadas – como são conhecidas as melodias entoadas de acordo com o ritmo dos instrumentos percussivos do maracatu – à frente daquele conjunto de jovens reunidos naquela tarde de domingo, todos entusiasmados com a perspectiva de se aproximar de tal forma de *brincadeira*, aprendizado e celebração.

No próximo capítulo analisarei, por meio da abordagem da experiência etnográfica do carnaval vivido pelo Maracastelo junto ao Estrela Brilhante, a relação específica que se estabelece entre esses agentes diferentemente posicionados, em contraste com outras formas de relação com a tradição que coexistem nesse novo momento de interesse pela cultura popular. Tratando do maracatu de baque virado dentro do contexto de suas relações com o mercado cultural e com suas comunidades produtoras, procuro delinear as atitudes e discursos que formam a apropriação seletiva da cultura popular operada pelo Maracastelo.

CAPÍTULO 4

Maracastelo e Estrela Brilhante do Recife: uma *vivência* com a tradição

*“Maracastelo vem da Paraíba
E respeita a tradição nagô
Foi Mestre Walter de França
Que nos ensinou
Foi Mestre Walter de França
Quem nos batizou
Com Joventina, Erundina na frente
Cangarussu é mestre de valor
Salve o Estrela Brilhante
Tem axé o meu tambor
Eu sou o Maracastelo
Tem axé o meu tambor”*

Mudanças no baque virado: relações e assimetrias entre classes

O maracatu-nação, por vezes também conhecido como maracatu de baque virado, é uma manifestação da cultura popular que, por muito tempo, foi desprestigiada e perseguida pelas classes dominantes e que estava quase exclusivamente associada às camadas subalternas (Esteves, 2008)¹. As transformações ligadas a essa forma de expressão coletiva dizem respeito a uma história de adequações e inadequações, marcada pela marginalização/inserção da população escrava, de seus descendentes e das obras espirituais de ambos, na sociedade brasileira. Num quadro amplo, é possível apontar grandes fases relacionadas com momentos históricos diferentes. Estruturam-se em função de processos dinâmicos tais como: a escravidão como problema fundamental da nação; o fim da escravidão; as sociedades de ajuda mútua conhecidas como “nações” e as formas de adequação/resistência de seus membros à (des)ordem social; o desenvolvimento urbano e demográfico da cidade do Recife; grandes e violentos projetos nacionais como o Estado Novo e a versão local que ganhou com o governo truculento de Agamenon Magalhães, no que disseram respeito à perseguição às manifestações religiosas afro-brasileiras; o significado historicamente variado do lugar da cultura popular afro-descendente; a situação histórica das religiões afro; o curso das opções de vida de seus praticantes, etc. (Carvalho, 2007).

Na cronologia desse quadro amplo, é possível vincular o momento atual como parte de uma ruptura sensível ocorrida em meados da década de 1980, quando uma fase, marcada por

¹ O conceito de subalterno apresentado por Spivak (2005) que indica, resumidamente, aquele que está impedido de ascender aos meios de mobilidade social, compreende a realidade da maioria dos brincantes de maracatu da zona norte de Recife. Esta se tornou uma área de concentração de várias importantes nações a partir da década de 1940 (Carvalho, 2007).

“ressurgimentos” e “surgimentos”, é instaurada (Carvalho, 2007). Hoje existem, oficialmente, em torno de trinta maracatus de baque virado ao longo de toda a cidade do Recife. Os que existiam até a década de 1980 – de três a cinco grupos (Carvalho, 2003; Real, 1967) somente – eram todos continuidades, retomadas e sobrevivências de maracatus que se iniciaram antes ainda do Estado Novo, período que marca um sério declínio e abalo na vida não somente dos maracatus, mas das práticas religiosas da população afrodescendente em geral (Carvalho, 2007). Tal ruptura que inicia a fase presente vê o número de maracatus crescer novamente, sobretudo na zona norte de Recife, mas também no bairro do Pina, não somente trazendo “nomes” recuperados do passado, mas também novos “nomes” que passam a ser criados.

É certo que as manifestações da cultura popular não são fatos sociais isolados, exclusivamente ligados ao “povo”. Apesar de haver uma aparente separação entre as expressões culturais de diferentes estratos sociais (Bourdieu, 2006), quando se fala em cultura popular, percebe-se historicamente – e especialmente na contemporaneidade – que existem permanentes participações e influências dos estratos dominantes nas manifestações populares, assim como participações e influências das camadas subalternas nas expressões culturais das elites (Burke, 1989; Cavalcanti, 2006; Hall, 2003), gerando um processo que Bakhtin (2002) chamou de circularidade – que, aparentemente, não acontece sem tensões².

A aproximação de pessoas de classe média no que se entende hoje como maracatu de baque virado, por exemplo, seja pela participação em novos grupos, seja pela inserção nos grupos ditos tradicionais, parece ser vista com um sentimento de ambivalência pelos integrantes de ambos e por pesquisadores que estudam temas ligados às manifestações da cultura popular. Se, por um lado, acredita-se que foi importante este crescente interesse e que houve alguns benefícios para os integrantes das classes populares que tradicionalmente participam das nações de maracatu, por outro há uma série de debates e conflitos que refletem preocupações quanto às práticas, aos significados e aos aspectos socioeconômicos relacionados à manifestação. Um dos objetivos que foram delineados por esta etnografia, portanto, foi compreender como se dão essas relações entre os jovens de classe média e os sujeitos coletivos produtores das manifestações da cultura popular classificadas enquanto

² A apropriação seletiva do maracatu por parcelas da classe média branca e até da elite não é uma novidade histórica. Esse fenômeno, que se apresenta com feições tão contemporâneas, tem suas raízes num passado insuspeito. Carvalho lembra que uma hipótese acerca da entrada do maracatu no carnaval do Recife, na metade do século XIX, reza que esta teria acontecido na forma de mascarados brancos imitando, simulando os cortejos negros que até então não saíam no carnaval. Nesse sentido, o maracatu carnavalesco que hoje conhecemos nasce sob a forma de uma duplicação de si mesmo, enquanto manifestação. Como apontado pelo historiador Leonardo Silva (Silva, 1990), a meados do século XIX surgiu “o primeiro conjunto de mascarados a imitar um agrupamento de reis negros quando saíam com seus maracatus para participar das festas em honra a Nossa Senhora do Rosário em suas igrejas (...)”.

expressões tradicionais, entre suas múltiplas práticas, interesses e tensões. Levando em conta as inúmeras polêmicas entre pesquisadores, antigos integrantes e novos interessados na manifestação e o fato de que, nesses tempos de hibridismo, o “alto” e o “baixo” parecem não estar muito bem definidos quando falamos em “cultura popular”, é certamente um desafio, mas muito provavelmente também uma necessidade, pensar nas fronteiras que, de fato, impõem uma situação assimétrica entre as pessoas que participam destas manifestações.

Associada às camadas subalternas e às religiões e culturas afro-brasileiras, a prática do maracatu, num país de violentas desigualdades sociais, esteve distante das camadas médias e dominantes por grande parte de sua história³. A partir do século XX, os maracatus tornaram-se mais conhecidos pela ligação com as religiões afro-brasileiras e, posteriormente, pela relação que passou a estabelecer com o carnaval (Lima, 2014). Apesar de saber que, certamente, existiam variações entre os diferentes grupos e mudanças ao longo do tempo, o maracatu passou a ser conhecido, de um modo geral, como uma manifestação popular em que os grupos desfilavam nas festividades carnavalescas com uma corte, constituída por, rei, rainha, príncipe, princesa, conde, condessa, lanceiros (soldados no estilo romano), damas do paço⁴, baianas (ricas e pobres – estas últimas também chamadas de catirinas), escravos, porta-estandarte e outros personagens que dançavam durante o desfile, estes seguidos por integrantes que tocavam instrumentos de percussão tais como o tarol (também chamado de caixa de guerra ou simplesmente “caixa”), a alfaia⁵, o mineiro (espécie de chocalho, também chamado de “ganzá”) e gonguê⁶, regidos por um mestre (Lima, 2005).

Todos esses elementos ainda se fazem presente no maracatu atual, não sem alterações. Pelo que se observa, quanto maior o grupo, maior é o número de componentes de cada um desses setores. Para citar algumas mudanças ocorridas em tal arranjo estrutural, hoje é possível que baianas ricas sejam encarnadas por homens – como foi o caso de alguns

³ Segundo grande parte dos pesquisadores, a história dessa manifestação está ligada às cerimônias de coroação de reis do Congo que aconteciam no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Nessas ocasiões, as irmandades dos Homens de Cor nomeavam um rei entre os negros, para que mantivessem a “ordem” entre os seus pares. Essas coroações eram acompanhadas de um auto dramático e seguidas de batuques e danças que resultaram em distintas manifestações em diferentes partes do Brasil – como as congadas e os reisados – e deu origem ao que passou a ser chamado de ‘maracatu’ (Guerra-Peixe, 1981; Lody, 2006). Com o fim oficial da escravidão, em 1888, a figura do rei do Congo perderia a função de controle social que teve durante o período colonial. Contudo, as cortes, danças e batuques dos negros continuaram existindo e foram ressignificados – ou revelaram o que, talvez, representavam para aqueles que participavam da manifestação.

⁴ Essas são as responsáveis por levar as bonecas sagradas, também chamadas de calungas, que encarnam divindades religiosas e comportam os fundamentos espirituais que protegem os grupos

⁵ Tambor anteriormente feito com um bojo de barril ou tronco de árvore de macaíba e cordas de cisal, atualmente também sendo fabricado a partir de outros materiais considerados não tradicionais, como a madeira compensada

⁶ Instrumento fabricado com metal retorcido, uma espécie de um grande agogô de apenas um tom musical

componentes do Maracastelo que desfilaram no carnaval de 2016 – e algumas nações acrescentaram outros instrumentos como o agbê e o atabaque, de forma isolada ou simultânea.

Múltiplas denominações para um fenômeno: tensões e disputas de legitimidade

Prevalece a ideia de que os maracatus-nação possuem uma origem possível de ser definida e de que são dotados de práticas e costumes responsáveis pela manutenção de uma tradição (Lima, 2014). O termo nação foi usado para dar continuidade à ideia das origens do maracatu entre reis e rainhas do Congo. Os termos “maracatu”, “maracatu-nação”, “maracatu de baque virado”, “maracatu de baque solto” e etc. são resultados de um processo histórico, cheio de tensões e fases identificáveis, ao longo do qual um conjunto de práticas diversas, realizadas por pessoas e comunidades negras foi aos poucos organizado, enquadrado e até estereotipado (Carvalho, 2007). Categorizados, primeiramente em dicionários de folcloristas, emergem como verdades acabadas, essencializadas, que passam a interagir simbolicamente com aquela realidade heterogênea rebelde ao nome dado.

Para que se possa analisar o que é esse universo hoje será necessário considerar o campo de tensões entre, por um lado, o que foi feito pela variedade de mães e pais-de-santo, batuqueiros, costureiros, etc. dos diversificados grupos e comunidades implicados e, por outro, um extenso debate muitas vezes indireto realizado, sobretudo, entre pesquisadores, historiadores, folcloristas, jornalistas e aficionados, na sua grande maioria da elite. Apesar de que, em alguns momentos, os mestres da cultura popular, os próprios brincantes e os maracatuzeiros foram convocados para discutir a história e os sentidos da sua prática e de que a produção escrita sobre a tradição necessariamente tenha passado por algum tipo de interlocução, mesmo que assimétrica, entre os agentes diferenciadamente posicionados dessa história, coube à classe letrada a produção do que pode-se chamar de uma “história oficial do Maracatu-Nação”, com toda sua terminologia e suas verdades de origem.

O sentido de algo feito cada vez mais no presente, atualizado a cada dia, não pode ser encontrado exclusivamente num passado inacessível, este ao qual os maracatuzeiros se sentem obrigados a prestarem contas para legitimar suas práticas. É importante, então, buscar a relação desse passado com as pessoas que fazem maracatu hoje, uma vez que a sua versão foi construída por pesquisadores que inclusive chegaram a profetizar o seu desaparecimento (Oliveira, 2011)⁷. Além de se tratar de um universo em constante transformação, o problema é

⁷ O momento auge, fundador das tipificações, acontece entre as décadas de 1950 e 1960, quando Katarina Real (1967) e Guerra-Peixe (1955), sem dúvida os dois nomes mais utilizados para legitimar a “História Oficial”,

da própria delimitação e do surgimento, e constante ressurgimento desse objeto, o que dá lugar a um cenário mais complexo no qual há diversas histórias em interação, ao longo de um período extenso, entre as quais uma ou várias ideias de maracatu são colocadas e disputadas. O maracatu de baque virado e/ou maracatu-nação, ora apresentados como sinônimos, ora não, pode ser entendido, então, como tendo várias formas, vários momentos, tanto em sua prática quanto nos discursos que o abordam. Para tratar de qualquer um dos seus aspectos em maior profundidade, é preciso assumir que parte de sua história e de seu conteúdo é aquilo que foi dito acerca dele, é a maneira como, em diversas ocasiões, ele foi fixado, descrito, representado.

O momento das descrições essencialistas, repletas de uma ilusão de origem, já não cabe no contexto atual, no qual uma historiografia complexa, que mistura história oral e uma rigorosa análise de documentos da época, está sendo finalmente realizada (Guillen, 2005; Lima, 2005; Barbosa, 2001) e, além disso, um olhar teoricamente informado e crítico sobre o maracatu começa a surgir, tanto por parte da classe letrada influenciada por teorias e questões contemporâneas, como pelos próprios cultores, agora envolvidos em discussões sobre os aspectos políticos da representação da identidade e da cultura. Como parte dessas transformações, os brincantes de maracatu passam agora a participar da autoria do discurso sobre o seu fazer e da seleção dos significados que farão parte dele – vide seu processo de patrimonialização realizado pelo IPHAN em 2014. Um exemplo dessa tendência que, contudo, não deve ser tomada como generalização, é a escolha de novos temas para as toadas. A criação de repertório nos maracatus está sujeita à transmissão, por meio da memória seletiva, que escolhe o que lhe interessa e por meio de uma reflexão criativa acerca de como as circunstâncias vividas são incorporadas pelos sujeitos. Assim, é sintomático que algumas toadas cantadas por grandes mestres não tenham sobrevivido na memória de seus pupilos, enquanto outras sobrevivem e ainda ganham força através da incorporação de novos significados e interpretações.

No campo do folclore, as categorias mais valorizadas são a “tradição” e a “manutenção”, o que redundaria na autenticidade, na pureza de certas práticas (Lima, 2014). Procuro discutir, então, como os populares inserem-se nessa discussão política, de que maneira se apropriam de tais discursos em busca de legitimidade. Intelectuais tendem a ligar automaticamente os maracatus-nação à prática de crenças religiosas de matriz africana, qualquer outra influência religiosa (Jurema ou Umbanda, por exemplo) sendo vista como

cunham a oposição entre os dois “tipos de maracatus” que atualmente se fixam no binômio “nação”/“de baque virado” e “rural”/“de baque solto”.

perda de autenticidade. As instituições, estatais ou não, ligadas a tais noções têm o poder de definir quem participa do carnaval e de outros eventos de acordo com tais critérios. Para um maracatu, não ser considerado tradicional significa, nesse contexto, ter diminuída sua importância simbólica, além de representar significativas perdas materiais, comprometendo sua visibilidade e existência. Assim, todos os maracatus-nação afirmam ter vínculos com as religiões de matriz africana, característica antes negada e hoje afirmada (Lima, 2014).

Sobre tal processo de definição exógena de que e de quem é ou não “tradicional”, um importante batuqueiro da nação Estrela Brilhante de Recife, logo antes da saída do grupo para o desfile das agremiações carnavalescas organizado pela Prefeitura de Recife, num momento de tensão e concentração da nação para o momento que é aguardado por todos o ano inteiro, disse o seguinte: “Diga aí, a gente passa o ano inteiro construindo nossa nação, estamos fazendo isso há 110 anos, mas tudo depende daqueles quarenta minutos na avenida e da avaliação daqueles jurados que não sabem nada de maracatu”. Ele me conta que os jurados do desfile são os mesmos para a avaliação de todos os tipos de expressões culturais populares que se apresentam, entre eles maracatus de baque solto e virado, caboclinhos e grupos de frevo. Não fica evidente para nenhum destes grupos como esses jurados são escolhidos e como se dá suas avaliações e decisões. “São eles que definem o que é tradição, quem é o mais tradicional e representativo, não a gente que faz disso a nossa vida diária”, completa ele. É possível, assim, apontar quais são os processos que estabelecem tal relação assimétrica, sendo o carnaval a situação etnográfica em que tais dinâmicas ficam ainda mais evidentes.

A manutenção de sua legitimidade cultural e social, inclusive enquanto comunidade religiosa, depende diretamente da manutenção das práticas tidas por eles mesmos como tradicionais, ao mesmo tempo em que introduzem novas práticas ou mesmo adaptam antigas regras para a nova realidade com a qual se deparam, sendo necessário lidar com as transformações que os próprios grupos de classe média introduzem, como também com os novos interesses que trazem os jovens pertencentes às comunidades onde as nações atuam, muitas vezes distanciados do conjunto de valores e práticas próprios do universo do maracatu-nação. Tais disputas configuram um alargamento do campo, em que novos e antigos grupos buscam legitimidade, mesmo sem necessariamente dispor de capital simbólico para modificarem as regras que definem os critérios de identidade e pertencimento. Os grupos percussivos também mobilizam discursos acerca da legitimidade a partir de práticas norteadoras em comum, responsáveis pela constituição de noções identitárias locais. As fronteiras ficam difusas quando certos integrantes de maracatus-nação são os responsáveis pela atividade de grupos percussivos, legitimando suas práticas como modos de contribuição

para a sobrevivência da tradição (Esteves, 2008). Integrantes de importantes nações, a partir do final dos anos 1990, criaram ou passaram a apoiar grupos percussivos para garantir, nesse espectro, sua representação – que sua maneira específica de “maracatu” esteja sendo disseminada, ensinada e aprendida.

Os sentidos de “nação” no contexto do maracatu

A história dos usos e sentidos de “nação” aqui é traçada para ajudar a entender os processos contemporâneos, mostrando que tais usos foram constantemente ressignificados, atendendo a interesses diversos circunstanciados historicamente⁸. Atualmente vê-se grupos organizados que se reivindicam pertencentes a uma nação de candomblé ou de Xangô, essas herdeiras das antigas “nações” trazidas ao Brasil (Jeje, Nagô, Queto, Angola, Moçambique, Cabinda). Mas a “nação” do período escravista diz respeito à forma como vários povos foram agrupados e organizados segundo a lógica do tráfico negreiro, a partir dos portos nos quais eram embarcados ou do compartilhamento de práticas (Lima, 2014). Tais atribuições de identidade eram manipuladas pelos escravos aqui chegados, ressignificando o sentido de nação a partir de uma lógica de organização social e identitária própria, manipulando categorias para se diferenciar ou se assemelhar entre si e diante do senhor branco. As categorias mobilizadas também ganhavam significado de acordo com o contexto local, não tendo o mesmo sentido em diferentes regiões do Brasil. Para os escravos tornava-se necessário, em certa medida, recriar o mundo perdido, as relações sociais, para que a vida fosse dotada de sentido em meio à escravidão.

A discussão em torno da criação de “nações” é, portanto, primordialmente política, mobilizando noções de autenticidade, ancestralidade e tradição. A nação é o lugar de representação das novas identidades constituídas com base em referências ao passado, categoria atributiva e identificadora empregada estrategicamente pelos próprios autores com o objetivo de organizar as interações entre as pessoas. O termo maracatu-nação, consequentemente, é mantido porque assim os grupos se autodenominam e o fazem na medida em que essa designação confere sentido e significado às suas práticas e costumes (Lima, 2014, p.86).

⁸ O uso mais corriqueiro refere-se à tradição iluminista (Hobsbawm, 1998). Já no contexto brasileiro relaciona-se às discussões acerca da identidade nacional (Chauí, 1989). Estudos acerca da história da escravidão trouxeram à tona outros usos do termo, invisibilizados pela historiografia. Nesses ressalta-se a homogeneização dos indivíduos trazidos ao Brasil, sem menções aos grupos étnicos aos quais pertenciam, fator que complexifica e diversifica as relações destes com a sociedade e entre si (Lima, 2014).

Sobre o processo de identificação, Lima (2014) nos lembra que o fazer e o refazer de identidades – entendendo-as como múltiplas e não essencializadas – pressupõe sempre a constituição do “outro”, que pode ser um membro do mesmo grupo ou “outros” de outros grupos. É o contraste que demarca as fronteiras das relações baseadas na oposição, num processo constante e dinâmico, dependente de um contexto específico. Nessa perspectiva as nações devem ser vistas como construções transnacionais, campos de disputas, formadas no contexto urbano, e não apenas a partir de heranças africanas essencializadas.

A maior parte das nações imaginadas vai desaparecendo quando o tráfico negreiro decai, deixando de ser usada como autorreferência étnica ou identitária. Se consolida a grande designação “africano” para se referir à ancestralidade. Torna-se crucial a busca de uma identidade essencial com o objetivo de *recontar* o passado, numa redescoberta imaginativa de uma unidade subjacente do povo negro que a colonização e a escravidão tinham então dispersado. Essa África imaginária é fundamental para a constituição das identidades dos maracatus-nação atuais, pois constitui seu mito de origem (Lima, 2014).

Torna-se importante pensar a forma como a ideia de nação vai se constituindo para os maracatus no decorrer do tempo, em sua relação própria com as religiões. Forma-se uma relação histórica de reciprocidade entre os maracatus e os praticantes de religiões de matriz africana no processo de construção de suas coletividades, ambas as expressões julgadas marginais e não condizente com uma ideia de Brasil branco, europeu e civilizado que imperava na ideologia dominante até o começo do século XX (Lima, 2014).

Grupos percussivos, Maracastelo e nações: diferentes relações possíveis

A própria formação dos maracatus é incerta, faltando registros históricos acerca da formação de grupos até os anos 1930, assim como percepções sobre o uso do termo nação (Carvalho, 2007)⁹. A identidade dos populares construía-se em torno de grupos de batuqueiros resistentes e a aproximação das elites e das pessoas de classe média, quando não tinham um caráter de perseguição, no máximo, estavam ligadas a interesses acadêmicos ou de entretenimento durante o carnaval (Esteves, 2008). É importante destacar, no entanto, que existem permanentes fluxos entre práticas e interesses do “alto” e do “baixo”.

⁹ A palavra “maracatu” aparece em contextos bastante polissêmicos, a partir de todos os seus possíveis usos e práticas. Ao final do século XIX, ainda numa época de repressão, os maracatus aparecem então nos carnavais, em forma de “brincadeira” ou de grupo organizado, este sendo o espaço social legítimo para tais manifestações públicas e a normatização e institucionalização do carnaval sendo a principal ferramenta de controle do “povo incivilizado” (Esteves, 2008). Esses grupos firmavam-se na sociedade já como “reminiscência africana”, típica de uma manifestação folclórica e tinham seu espaço tolhido pela repressão policial, de acordo com padrões morais e estéticos de uma elite branca. No começo do século XX, era nesse tipo de manifestação popular que se firmava o cenário para a resolução de conflitos sociais (Lima, 2014).

Esses fluxos culturais entre as classes são, aparentemente, ainda mais fortes na contemporaneidade. Conforme Hall (2003, p. 228), “desde o advento do modernismo, e mesmo na era do pós-modernismo, tem sido impossível manter o alto e o baixo cuidadosamente segregados em seus próprios locais no esquema de classificação”. Na década de 1990, por exemplo, começam a surgir grupos de estudantes que passam a desenvolver apresentações artísticas baseadas na linguagem musical e performática dos maracatus-nação, não só nas cidades do Centro-Sul do país, mas também no contexto das cidades de Recife e Olinda. Ao mesmo tempo, o movimento Mangue Beat é deslocado para os holofotes nacionais e internacionais. Como observa Silva (2004, p. 44)

A partir daí os maracatus-nação passam a ser vistos, pela sociedade, com um olhar diferente, não mais associados ao preconceito, mas como uma manifestação cultural representante da identidade pernambucana; uma tradição que convive com a modernidade. Nesse processo de revalorização, alguns maracatus-nação, ditos tradicionais, retornam às ruas da cidade em um novo contexto, onde adquirem aceitação por parte dos jovens e por parte da classe média recifense.

Tal processo demonstra que não existem culturas em paralelo, assim como não existem culturas em franca oposição. O que há são culturas em movimento, em processos contínuos de criação, interação, transformação, hibridização (Canclini, 1983, p. 43). Embora uma parte significativa das culturas populares possa refletir e representar sua condição subalterna em uma sociedade desigual – mediante diferentes níveis de acesso à educação e à cultura e ainda de diferentes níveis de aceitação de suas práticas religiosas –, elas preservam graus sempre autônomos de criação e tradução de suas vivências cotidianas e dos modos como simbolicamente a representam de diferentes, sistêmicas e persistentes maneiras.

Neste quadro, os maracatus-nação não se constituem de grupos étnicos, são comunidades formadas muito mais pelo compartilhamento de certas práticas, ideias e sentidos (Lima, 2014). No que toca a questão da negritude, crucial para a identidade desses grupos, ocorre o que Lívio Sansone (2004, p. 99) chamou de “negritude sem etnicidade”. Seus laços são formados pela proximidade de visões de mundo, além da proximidade espacial, característica que não se observa na maioria dos grupos percussivos. A espécie de *ethos* que se forma entre os indivíduos dos maracatus-nação não é observada entre estes outros grupos “estilizados”, cada um seguindo uma trajetória própria, com diferentes estratégias de inserção social, bem como disputas por espaços e visibilidade que estabelecem entre si.

Os laços comunitários construídos a partir de um maracatu-nação costumam não fazer parte da vivência dos grupos artísticos. A motivação destes, como observou Lima, está direcionada à diversão, ao prazer, à higiene mental. De formação heterogênea e contato

esporádico, não compartilham de um mesmo arcabouço simbólico que possa orientar suas práticas e ideias (Lima, 2014). Os diversos “maracatus não-tradicionais” (Esteves, 2008) ou “grupos percussivos” (Lima, 2014), apesar de terem suas particularidades, se caracterizam, de uma maneira geral, pela relação que mantêm com a *estética* do maracatu de baque virado. Apesar de, muitas vezes, incorporarem elementos de outras manifestações como o afoxé, o coco, a ciranda e o samba – como, de certa forma, os próprios maracatus-nação também o fazem – e utilizarem diferentes termos para se auto-classificarem, a maioria dos instrumentos que utilizam, os ritmos que tocam e das danças que realizam faz com que sejam conhecidos pelo público em geral como “grupos de maracatu” (Esteves, 2008).

Já segundo Carvalho (2007, p. 44), seria possível dividir essas pessoas que “trabalham com o maracatu” em tipos de propostas diferentes, sendo a presença ou não da encenação de uma corte e o caráter comunitário os principais fatores que os diferenciam. Por um lado, vemos grupos que se esforçam em realizar simulacros completos de uma corte de maracatu, estes que, além da orquestra de tambores, produzem estandarte, roupas, possivelmente até as calungas e que podem ter caráter mais comunitário; por outro, há grupos centrados na orquestra de tambores, que se reúnem para “tocar maracatu de baque virado”, podendo fazer exclusivamente sua versão do maracatu ou ainda contar com outras misturas, tendo em vista a construção de peças e repertório para apresentações. Mas existem diferenças sutis que marcam esse fenômeno. A principal delas é o fato de que, apesar do elemento de apresentação e de espetáculo sobreviver, este se insere como mais um aspecto dentro de uma prática cuja base de sustentação se encontra não mais numa demanda do espectador, do consumidor do espetáculo, mas sim num desejo do próprio performer em se engajar num determinado tipo de prática (Carvalho, 2007).

A etnomusicóloga Elizabeth Travassos (2006) também discutiu essa prática de jovens. Para ela o importante a ser enfatizado é o aspecto criativo desses apropriadores e a forma como suas vidas são transformadas e novas interações sociais e espaços para atividades lúdicas e socioculturais são criados. Tal viés está em afinidade com o que sentem muitos desses jovens quando pensam e discutem acerca de sua prática, aspecto demonstrado no discurso de meus interlocutores.

O Coletivo Maracastelo já não se enquadra na categoria de “grupos percussivos” proposta por Lima (2014), diferenciando-se dos grupos com os quais, à primeira vista, compartilham um perfil social semelhante (jovens, na sua grande maioria universitários e pertencentes à classe média, interessados na estética do baque virado). A principal diferença reside no fato dos integrantes do grupo residirem e atuarem em uma mesma comunidade e

estarem dispostos a pensá-la e construí-la coletivamente, atentos à valores construídos comunitariamente, direcionados à construção de uma consciência específica de raça, classe e gênero a partir de práticas de educação e compartilhamento de experiências relacionadas ao maracatu e outras expressões populares ligadas às populações afro-brasileiras. Compartilham problemas e identidades semelhantes e, assim, aproximam-se do conceito formulado por Victor Turner (2012) de comunidade de sentidos ou *communitas*, assim como das práticas sociais do maracatu-nação. Apesar da não identificação com o termo “maracatu” ou menos ainda com o termo “nação” por parte do grupo, o Maracastelo aplica a lógica de mobilizar tal manifestação em prol de uma comunidade, tal qual fazem os seus sujeitos produtores. Esta se tornou a maneira específica pela qual esses jovens passaram a afirmar sua “identidade cultural”, firmando através de suas práticas noções de pertencimento, territorialidade e identidade.

Apesar de se perceber a formação de subgrupos entre os integrantes do Coletivo – por afinidade, faixa etária, relações anteriormente estabelecidas, como parece ser comum na maioria dos grupos sociais – existe uma sensação mais geral de pertencimento ao grande grupo. É possível notar, com isso, um reconhecimento mútuo entre os participantes. Tal compartilhamento de práticas e ideias, no entanto, não impede que existam trânsitos entre os integrantes do grupo. Não há rigidez ou imobilidade no pertencimento ao grupo, principalmente tratando-se de seu viés educacional, que contempla indivíduos bastante diferentes em relação a sua identificação racial e de gênero. Como demonstrou Barth (2000, p.26), tratando das fronteiras existentes entre grupos étnicos, reflexão que se aplica ao caso:

“[...] as fronteiras identitárias permanecem apesar do fluxo de pessoas que atravessam. Em outras palavras, as distinções entre categorias não dependem da ausência de mobilidade, contato e informação, mas implicam efetivamente processos de exclusão e de incorporação através dos quais, apesar das mudanças de participação e pertencimento ao longo das histórias de vida individuais, essas distinções são construídas e mantidas.

Um demonstrativo da forma pela qual o Maracastelo se diferencia de grande parte dos demais grupos praticantes de elementos do maracatu de baque virado são seus instrumentos musicais. No caso de grande parte dos grupos de percussão, observa-se que cada integrante tem seu próprio instrumento e, devido ao razoável poder aquisitivo que possuem, é muito comum o uso de tambores de “marcas” famosas, produzidos com materiais especiais e bastante utilizados por grupos musicais famosos como a Nação Zumbi (um dos grupos fundadores do Movimento Mangue Beat) (Esteves, 2008).

Já o Coletivo Maracastelo adquire com dificuldade ou produz seus próprios instrumentos – principalmente os agbês e as alfaias. A primeira confecção de alfaias ocorreu em 2014, no momento que o grupo foi formado, possibilitando o início das atividades da Oficina Aberta e, assim, alavancando a formação do Coletivo, seguida de outro momento no ano seguinte no qual foram produzidos agbês, sob orientação de Ângela, e também adereços e talabartes para uso do grupo artístico. Partilham seus instrumentos entre si e com os participantes sazonais das Oficinas Abertas. Os poucos recursos do grupo, que não conta com nenhum tipo de patrocínio privado, muitas vezes são direcionados para a aquisição ou manutenção dos instrumentos – idas a Recife para comprar couro para as alfaias, estes que são trocados quando necessário por elxs mesmos, tendo aprendido tal técnica diretamente com integrantes da nação Estrela Brilhante de Recife, se tornam necessárias, assim como a realização de apresentações na qual se pede a contribuição voluntária do público para angariar recursos financeiros que possibilitem manter a atividade do grupo.

Além disso, são mais valorizados pelos integrantes instrumentos confeccionados e tocados à maneira como entendem por sua experiência ser nas nações de maracatu. Acessórios que dão maior conforto à prática – como luvas, esparadrapos, talabartes (tipo de alça utilizada para pendurar instrumentos de percussão) acolchoados – ou instrumentos mais leves e práticos – como a alfaia fabricada com madeira compensada – não são vistos com bons olhos por seus integrantes. O grupo almeja que todos toquem com alfaias de macaíba, de sonoridade mais imponente, por ser este material considerado o mais tradicional pelas nações atualmente (Oliveira, 2011). Ambos têm a visão de que o maracatu “não foi feito para ser leve”, “é pesado”, machuca, cansa, esfolia, caleja, indo além, portanto, de um simples exercício voltado para o prazer e a higiene mental.

Dessa forma, para os integrantes do Maracastelo, a experiência do carnaval junto à nação Estrela Brilhante do Recife tem exatamente essa função de proporcionar a *vivência* necessária para que se enxergue com profundidade as diversas dimensões em que o maracatu interfere, dinamiza e integra: laços familiares e comunitários; experiências religiosas; ritualidades e visões de mundo; formas de transmissão e salvaguarda de uma cultura marginalizada que luta para existir através da atualização de suas práticas; consciência de classe e de cor; formação de identidades e noções de ancestralidade e pertencimento; etc. Muitos jovens relatam e demonstram uma mudança de atitude para com a tradição através desse contato, que tende a dar frutos, gerando trocas e deslocalizações (Appadurai, 1997)

entre os grupos recriadores e aqueles tradicionais – oficinas, visitas, apresentações, Encontro de Batuques.

Um dos principais efeitos da parceria entre o Maracastelo e o Estrela Brilhante durante o carnaval é, portanto, aprender a *viver maracatu* através da *vivência* – maracatu enquanto categoria nativa dos sujeitos produtores do maracatu-nação, diferente daquela categoria genérica de maracatu que engloba os novos grupos de jovens interessados apenas na dimensão artística e musical dessa manifestação. Entre os elementos que compõem o maracatu tradicional, estão ir em todos os compromissos da nação, entre preparações de indumentárias e instrumentos, ensaios, arrastões e apresentações, a preocupação com as dinâmicas coletivas além do momento de tocar e dançar, a presença na sede da nação e na comunidade do Alto José do Pinho, nas relações locais cotidianas, o sentir e lidar com a dor física que resultante da performance dos batuqueiros e dançarinos do Estrela Brilhante, com a ação fora da sua zona de conforto, as dificuldades e imprevistos característicos do carnaval noturno de Recife, entre suas festas e violências, aguentar as “broncas” do mestre, arcar com responsabilidades sociais e religiosas, físicas e metafísicas, estar junto e prestar atenção aos compromissos e ações dos seus companheiros, ter proatividade, disciplina e obediência, entre outros. A partir desse processo, as pessoas são capazes de pôr em perspectiva as categorias identitárias nas quais se enquadram, questionando suas filiações de etnicidade, gênero, pertencimento regional e local, entre outras. Participam ainda, dessa forma, de todo o processo de construção de um carnaval e, conseqüentemente, de uma nação de maracatu – pelo menos de todos os processos dos quais são autorizados a participar e/ou interferir, sendo alguns deles exclusivos das figuras mais centrais da nação ou de integrantes mais antigos, esses responsáveis por definir a esfera de atuação dos participantes mais jovens e, principalmente, daqueles considerados “de fora”.

Tanto entre os componentes da nação Estrela Brilhante como entre aqueles do Maracastelo, em seus discursos e ações não-verbais, é clara a diferença entre a compreensão do maracatu de dentro e de fora da vivência comunitária de uma nação. Nesse caso, a *experiência* é que faz internalizar o sentido da categoria *nação*, em suas dimensões ritual, sagrada, hierárquica e performática. Nesse contexto, vemos que as figuras do maracatu, como o príncipe, a rainha e o mestre não são simplesmente figuras alegóricas e simbólicas, atuantes somente durante os cortejos e apresentações, e sim figuras reais, estruturais, atuantes em todas as dinâmicas sociais cotidianas. Marivalda, por exemplo, não é rainha do Estrela Brilhante somente durante o desfile, ela é em tempo integral, carregando a responsabilidade dos preceitos religiosos, de seu papel de liderança comunitária e de seu papel de presidente da agremiação – esta incumbência sendo responsável pela definição da agenda de apresentações,

oficinas e viagens, do contato com os órgãos de cultura e produtores de eventos culturais, entre outros aspectos, indicando que cabe a ela a responsabilidade de gerir a manifestação ao nível não só das demandas espirituais e comunitárias, mas também daquelas mais concretas, a qual exige o permanente diálogo com a sociedade e o mercado cultural. Os participantes da nação que estão dispostos a passar por tal experiência, seja os *de dentro* ou os *de fora*, devem respeito a essas figuras que ocupam posições de poder expressadas por comportamentos e papéis alegóricos.

Entre os integrantes do Maracastelo, foi possível notar uma certa mudança de atitudes e discursos acerca do maracatu e do que é considerado tradicional e autêntico a partir dessa *vivência*, além da evocação de uma certa conduta que, segundo eles, tem que se ter quando se está se relacionando com a tradição – respeito e atenção aos superiores, lidar coletivamente com a dor de tocar por horas, evocar energias e entidades protetoras, muito intensas e por vezes bem soturnas – já que o maracatu é um toque para *egun* (antepassados já falecidos). Foi demonstrado por alguns de seus integrantes a consciência de que tal vivência nunca seria capaz de transmutá-los em bastiões da tradição, tal qual os integrantes do Estrela são considerados por muitos. Assim, fica evidente nesta análise o tipo e a intenção da apropriação seletiva da cultura popular que o Maracastelo pretende operar. Gaeta, enquanto coordenadora do Coletivo, sempre ressalta que nunca foi a intenção do grupo se equiparar às práticas e aos sujeitos produtores dos maracatus-nação, sendo estes interlocutores e protagonistas no processo de aprendizagem e difusão da “cultura do baque virado”, em sua completude de dimensões.

O Maracastelo, se auto-intitulando um *Coletivo*, e não um *Maracatu*, demonstra consciência acerca dos elementos pertencentes a essa manifestação que são mobilizados por eles no sentido de provocar transformações no uso dos espaços da cidade e dos diferentes arcabouços culturais e epistemológicos que compõem a sociedade brasileira. E assim foi bem recebido durante o carnaval (e no decorrer dos anos), suas práticas sendo legitimadas pelos integrantes da nação durante esse processo. Segundo os membros do Maracastelo, os integrantes da nação os “adotaram”, os receberam, inclusive no carnaval, de uma forma singular. Considerando que essas manifestações culturais apropriadas, ressignificadas e recontextualizadas já não são mais *cultura popular*, e nem no discurso de sua produção existe qualquer pretensão de sê-la, todo o seu sentido é recriado de forma a adaptar-se aos seus usos conjunturais específicos.

As discussões acerca da legitimidade que estão presentes no contexto da pesquisa e do campo de atuação do Maracastelo estão voltadas, portanto, em menor nível para o seu fazer

“musical” e a sua forma de envolvimento com linguagens da cultura popular, mas, levando em conta a sua conjuntura local, voltam-se para a questão do lugar de práticas culturais ligadas à população afro-brasileira – a própria presença do *tambor*, independente da forma como é tocado, sendo um fator gerador de tensões e conflitos. A isso soma-se o fato do grupo ser composto por pessoas com noções de corporeidade não-normativas, num contexto em que a própria realização de atividades sem fins lucrativos em um espaço público destinado à comunidade é vista com desconfiança por algumas pessoas envolvidas nas relações políticas locais, levando-se em conta a tendência de associação de atividades socioculturais ou a algum fim lucrativo ou à promoção de alguma figura ou partido político da cidade de João Pessoa. Cabe destacar que entre os grupos “tradicionais” e “não tradicionais” recaem cotidianamente diversos processos e situações de invisibilidade e estigmatização social, que os aproximam em contextos urbanos. Assim surgem contextos de interação entre indivíduos distanciados socialmente por origem de classe, geração, identidade racial e nível de instrução, numa recriação da tendência brasileira a congregar ritualmente as classes e instituir mediações entre grupos sociais (DaMatta, 1983).

Ainda foi possível notar posicionamentos sobre noções identitárias acerca das categorias *pernambucano* e *paraibano* a partir dessa experiência, tais noções sendo frequentemente definidas relacionalmente já que parece haver uma comparação frequente entre as dinâmicas culturais e político-institucionais desses dois estados vizinhos¹⁰. Segundo alguns de seus integrantes, sendo o maracatu-nação considerado uma linguagem, esta parece ser de mais fácil apreensão por parte dos componentes pernambucanos do Coletivo, em comparação aos seus pares paraibanos, talvez por esta linguagem estar presente em suas sociabilidades locais, mesmo que não seja por meio de uma profunda vivência comunitária, enquanto que o maracatu na Paraíba é alvo de estranhamento e preconceito por parte de sua população, estando ausente da sociabilidade cotidiana das cidades e, por isso, ainda não ter sido positivado enquanto “manifestação cultural” como foi em Pernambuco.

Para além de questões identitárias internas, o Maracastelo, apesar de sua composição heterogênea e de suas múltiplas identidades individuais, que, em seu contexto local, podem ser vistas como um fator gerador de tensões e variadas interpretações acerca da identidade do grupo, é visto, na interação com o Estrela Brilhante de Recife, como um grupo *paraibano* praticante das linguagens da cultura popular; “é muita coragem fazer maracatu na Paraíba”. Desse modo, percebemos como a identidade só é exaltada em situações de diferença. Ou seja,

¹⁰ Nesses discursos e relações, parece haver um consenso, tanto dentro como fora da academia, sobre a posição secundária (econômica e cultural) da Paraíba em relação a Pernambuco, esta construída através do tempo

precisamos do outro, o diferente, para afirmar nossa identidade. Tanto a identidade quanto a diferença, são uma relação social, que implica em uma relação de autoridade.

Já entre os integrantes do Estrela Brilhante que passaram a conviver com o Coletivo, foi possível notar, com o passar da *vivência*, uma mudança de seus tratamentos e consequente classificação dos integrantes do Maracastelo: de “meninos de Ângela” passaram a ser a “galera do Maracastelo”, havendo um reconhecimento dos integrantes enquanto grupo, um estreitamento das relações e consequentes mudanças de *status*. Gaeta, que já carregava consigo a experiência de convivência com essa nação, construiu os laços para permitir a relação dos demais integrantes do Maracastelo a partir de 2016, sendo a primeira experiência de alguns deles junto a um grupo “tradicional”. A própria existência do Coletivo, em sua estrutura específica, parece ser também um reflexo dessa relação com o Estrela Brilhante de Recife, uma nação “nem melhor, nem pior, apenas diferente” como muitas vezes se ouve Mestre Walter de França dizer.

Podemos ver, assim, o impacto de trajetórias individuais em trajetórias coletivas, sendo possível identificar influências (musicais e sociais) da estrutura do Estrela Brilhante no Maracastelo – em suas toadas, tipos de viradas e marcações, ritmo, composição e confecção dos instrumentos, formas de aprendizagem, formas da relação de respeito ao mestre, uso do apito etc. –, internalizando muito das noções do que é classificado como tradicional por esta nação específica, o que define também quais são alguns de seus posicionamentos acerca das políticas que envolvem a cultura popular. Gaeta demonstra tomar para si a responsabilidade por todos os integrantes do grupo diante da parceria com um maracatu-nação, muitas vezes tendo a função de mediadora entre o núcleo central do Estrela e os demais integrantes do Maracastelo.

Além dessa visão enquanto coletividade, há aquelas visões e relações individuais. Pode-se notar diferentes dinâmicas e formas de como esses indivíduos são simbolicamente vistos pelos integrantes da nação – por tocarem determinado instrumento, por deterem qualidade técnica, por terem comprometimento e vínculo a longo prazo ou curto prazo com algum ou alguns integrantes da nação e ainda por serem mulher ou homem, por serem gay/afeminado ou macho, por serem da corte ou do batuque. Estes últimos contrastes identificados serão tratados com mais profundidade em seguida.

Estabelecendo uma relação inovadora: gênero, corpo e noções identitárias

O ano de 2016 do Maracastelo iniciou-se com a concretização da ideia de levar os integrantes do Coletivo que estivessem dispostos para participar das atividades do carnaval do Estrela Brilhante de Recife, maracatu-nação fundado em 1906, do qual passaram a fazer parte, como integrantes da corte e do batuque nos últimos anos, vários jovens da cidade e de outras localidades do Brasil – como vimos no capítulo anterior através da experiência de Ângela Gaeta. Esta foi uma das nações pioneiras neste processo de abrir-se para a entrada de pessoas “de fora”, além de ser um dos grupos em que este fenômeno parece acontecer com maior intensidade (Carvalho, 2007). Esse foi o período da minha chegada à cidade, após atividades realizadas pelo Coletivo ao longo de 2015, que culminaram em uma variada programação para celebrar e refletir o mês de novembro como o Mês da Consciência Negra.

Para concretizar a participação junto ao Estrela Brilhante, dezessete pessoas, entre batuqueiros, corte e apoiadores se comprometeram a frequentar, durante todos os domingos de janeiro, os ensaios gerais que seriam realizados na sede da nação – que é também a casa da Rainha Marivalda –, localizada no Alto José do Pinho, bairro da zona norte de Recife. Pude acompanhar dois desses ensaios – um deles na sede e outro feito em forma de arrastão pelas comunidades que circundam o Alto – e perceber as dificuldades de logística e infraestrutura de todo o processo de associação voluntária de um grande número de pessoas e, a partir disso, como os espaços influem nas relações.

Vários integrantes do Coletivo demonstraram como foi desafiador o compromisso assumido com a nação, dependente de seus deslocamentos semanais de João Pessoa até a sede do Estrela, e, consequentemente, os impactos que tal processo causa no grupo, em suas relações de confiança e responsabilidade enquanto grupo que mobiliza para si o título de Coletivo, esta dinâmica sendo incitadora de reflexões sobre a divisão de tarefas e funções dentro do grupo e sobre os efeitos da interação de diferentes subjetividades em torno de objetivos em comum. No decorrer da *vivência* do Coletivo junto ao Estrela, ficaram mais explícitos os diferentes graus de envolvimento dos integrantes, tanto na experiência do carnaval como em outras ações propostas por suas lideranças – como aquelas de cunho educativo supracitadas –, as diferentes responsabilidades assumidas e tempos dedicados ao grupo, estando presente em suas relações críticas acerca dos impactos que certas rupturas com as responsabilidades assumidas e com o coletivo podem ocasionar. A liderança do Coletivo ainda reflete sobre o envolvimento superficial de algumas pessoas, de dentro e de fora do Maracastelo, com o que entendem por tradição, com os saberes populares e, principalmente, com os sujeitos da cultura popular, não podendo haver apenas uma preocupação com a

dimensão artística e estética das manifestações populares já que o Coletivo tem seu foco deslocado para a *vivência* da cultura popular, para a ação comunitária e educacional.

No ensaio que pude acompanhar na sede da nação, notei logo na chegada do nosso grupo que Gaeta circula para falar com conhecidos, demonstrando intimidade com o lugar, enquanto os outros ficam mais reservados, afinando alfaias. Logo o lugar que, à primeira vista, parecia pequeno, abarrotado de fantasias e instrumentos, comporta uma grande quantidade de batuqueiros, espectadores e membros da comunidade. Todos se organizam em clima ameno e, quando Mestre Walter, que costuma ser um dos últimos a chegar no local, se posiciona a frente dos demais, já estão cerca de setenta pessoas com seus instrumentos, atentas às suas ordens: “o baque tem que fechar”, ele diz. Todos têm que encerrar ao mesmo tempo o barulho de seus instrumentos e, se um erra, envergonha o mestre e toda a nação. Pedindo atenção dos batuqueiros, Walter diz que não quer “dar bronca” porque tem “visitas”.

Entre todas as pessoas que se reúnem para o ensaio de domingo, podemos vislumbrar uma mistura de frequentadores pertencentes à comunidade e visitantes: jovens e antigos, negros e brancos, homens e mulheres. Em meio a tais espectros, os membros do Maracastelo parecem compor o setor daqueles que são considerados “de fora”, havendo, conseqüentemente, a necessidade de “pisar manso em terra alheia”, expressão frequentemente evocada por seus membros para demonstrar respeito pelas regras de sociabilidade de uma expressão popular com a qual procuram conviver. Nesse contexto, foi relatado pelos integrantes do Coletivo que ganha credibilidade/respeito por parte daqueles “de dentro” somente quem “sustenta o baque”, ou seja, acompanha o ritmo coletivo até o fim.

Mestre Walter diz: “Quem não sustenta até o fim pode sair. No meu maracatu, toca cabra macho” e tal colocação suscita a reflexão acerca da relevância simbólica e material das relações de gênero no maracatu-nação, entre os processos de construções de subjetividades masculinas e femininas, na divisão entre batuque e corte, questões sensíveis para a conjuntura do Maracastelo. Como dito por Scott (1996), gênero é uma construção simbólica a partir das diferenças percebidas entre os sexos. Portanto, a forma de se perceber o corpo não é natural, antes culturalmente elaborada. Modelado pelo contexto social e cultural, o corpo é também vivenciado com esta mediação, podendo-se pensar que se torna um tipo de linguagem pela qual nossa relação com o mundo é construída e experimentada. Assim, as identidades sociais – inclusive as de gênero – se processam significando e fundamentando nossa existência e nossa agência.

Segundo Jailma Oliveira (2011), a corte simboliza o poder do sagrado, classificada como feminina, enquanto o batuque é masculino, encarnando um poder temporal, divisão que aparenta uma distribuição equitativa de poder. Entretanto, no nível das práticas, vemos disputas entre mestres – símbolos do batuque – e rainhas – símbolos da corte –, especialmente nos tempos atuais, quando vemos uma crescente importância do batuque em detrimento da corte – tanto dentro como fora dos grupos tradicionais (Esteves, 2008; Oliveira, 2011). A grande maioria dos grupos percussivos que se utilizam da linguagem do baque virado focam-se somente no aprendizado e na performance do batuque, deixando de lado toda dimensão sagrada e feminina representada pela corte. Segundo Esteves (2008), algumas dimensões associadas ao maracatu – como a relação com as religiões de matriz africana e indígena –, ainda que tenham passado a ser mais respeitadas no contexto atual, não têm servido aos propósitos de “distinção” no meio social em que novos interessados estão inseridos. Nesse contexto, o Maracastelo parece ir novamente contra essa tendência ao dar espaço para o aprendizado tanto da dança como da música do maracatu e ao compor tanto o batuque quanto a corte do Estrela Brilhante durante o carnaval de 2016, além de se relacionar, em seu contexto local, com terreiros praticantes do candomblé e da jurema, ressaltando assim a importância de todos os elementos que o compõem, inclusive da dimensão sagrada dessa expressão¹¹.

Os instrumentos também são classificados por gênero e demandam performances corporais adequadas, independente se quem executa é homem ou mulher, reverberando nas subjetividades masculinas e femininas construídas neste processo. Sabendo-se que desigualdades e hierarquias são fenômenos que perpassam a todo momento as relações de gênero (Scott, 1996), cabe-se perguntar como as relações de poder se dão dentro dos grupos. Percebendo que a maioria dos integrantes do batuque do Estrela Brilhante se identificam enquanto homens, heterossexuais e negros, é importante pensar qual o efeito simbólico e concreto da presença de outras subjetividades e corporeidades nesses espaços de interação.

A centralidade das subjetividades femininas no Coletivo Maracastelo é expressiva, sendo suas lideranças mulheres em suas ações culturais e socioeducativas em meio a uma lógica de sociabilidade que constantemente ressalta as agências masculinas¹². Em 2016, em sua maioria, o grupo era composto por elas e por homens gays. Mas tal configuração se dá

¹¹ Uma vez que é sobre algumas figuras da corte, principalmente as damas do paço e a rainha, que recaem as responsabilidades mais rigorosas de ordem religiosa (Oliveira, 2011).

¹² Tal característica é curiosamente presente não só dentro do Coletivo, mas também dentro de alguns grupos de cultura popular com os quais se relacionam na Paraíba, principalmente nas variadas comunidades quilombolas que praticam o coco de roda

muito mais por sua abertura política para tais minorias e por afinidades pessoais – já que é delas que resulta a própria formação do Coletivo – do que por algum tipo de critério oficial estabelecido para selecionar possíveis integrantes.

O Coletivo é formado principalmente através do processo das Oficinas Abertas, que são amplamente divulgadas, inclusive por diferentes lugares da cidade, esperando-se que se possa trabalhar com um público variado (em faixa etária, local de residência, classe, cor e gênero), para além da comunidade universitária. Os participantes assíduos e que demonstram interesse nas demais atividades do Coletivo, são convidados a se tornar membros permanentes, sem que seja necessário nenhum tipo de contribuição pecuniária para isso. Nesse caso, a existência de interesses econômicos diretos ou indiretos subjacentes às atuais relações entre algumas pessoas de classe média e os grupos que praticam a linguagem do maracatu (Esteves, 2008) – nos quais estas pessoas apreendem novas habilidades capazes de gerar renda, como a criação de grupos artísticos ou de escolas de percussão, a confecção de instrumentos, ou a gravação de CDs, por exemplo – é substituída por uma proposta de horizontalidade e pelo foco nas atividades socioeducativas.

Uma das principais diferenças entre o Maracastelo e o Estrela Brilhante, portanto, é o fato de que os universos masculinos e femininos não são tão evidentes neste primeiro grupo, como se percebe nos maracatus de baque virado tradicionais. Dentro do Coletivo esses papéis são mais profundamente desconstruídos, indo da liderança a partir do apito ser assumida por uma mulher em um casamento lésbico, até a composição majoritariamente homossexual dos integrantes do grupo, ou mesmo a forma como não há predileção na divisão dos instrumentos tanto no grupo artístico como nas Oficinas Abertas. Muitos dos desafios impostos ao Coletivo estão relacionados ao perfil de seus integrantes, já que as relações de gênero locais e as relações de gênero dos saberes e costumes populares designam papéis, funções, limites, deveres e subjugos às mulheres e aos indivíduos associados a noções de feminilidade, que somente recentemente tem conseguido ser transpostos, muito devido ao contexto de mudança que envolve a prática do maracatu de baque virado atualmente – exemplos disso são mulheres tocando alfaia, dentro e fora das nações, disputando espaços com os homens no batuque, além de homens que desfilam como mulheres na corte. A composição particular do grupo interfere em suas pautas políticas e ações comunitárias, essas mesmas retroativamente contribuindo para a identidade de grupo e a identidade de gênero individual de seus integrantes. Para lideranças do Coletivo, devido à sua composição que se deu de forma

orgânica, é importante assumir essa postura política de defesa de direitos dos LGBTQs¹³, mesmo que isso muitas vezes comprometa certos relacionamentos institucionais e políticos e que dificulte o trabalho com algumas parcelas mais conservadoras da comunidade do Castelo Branco.

Há bem pouco tempo as mulheres não integravam o batuque das nações. Com o surgimento dos grupos de jovens interessados nessa manifestação, elas passaram a marcar presença neste setor, uma vez que nesses mesmos grupos a participação feminina, tocando alfaia, sempre foi efetiva. Motivados por esse novo contexto, os sujeitos produtores do maracatu reconfiguraram os espaços de homens e mulheres dentro das nações, sobretudo no batuque (Oliveira, 2011). Na interação com a “tradição”, segundo as próprias participantes da experiência junto à nação Estrela Brilhante, as mulheres que compõem o batuque somente ganham respeito e legitimidade quando tocam junto até o fim, sustentando técnicas e corporeidades consideradas masculinas (Oliveira, 2011; Albernaz, 2010).

Afirma-se muitas vezes que as mulheres têm menor resistência física do que os homens e por isso receia-se que elas não consigam desempenhar a função de tocar alfaia adequadamente, o que não se nota no comentar sobre o tocador homem, havendo nas representações fatores que naturalizam os atributos requeridos, ainda que eles não sejam biológicos. Houveram relatos de disputas por espaços (simbólicos e físicos) entre homens e mulheres na interação com o Estrela, posto que estas executavam todos os instrumentos, mas ocupavam espaços marginais. Além da disposição dos batuqueiros em sua performance, todas, até as mais politizadas integrantes do Maracastelo, dizem ter que aprender a lidar com discursos, atitudes e posicionamentos morais, por parte dos integrantes da nação, completamente diversos dos seus em sua proposta de buscar “vivenciar a tradição” através da alteridade, esses que evocam uma hierarquização pela qual os homens são elevados em detrimento das mulheres. Tais discursos parecem favorecer uma regra geral que coloca a mulher num determinado lugar e que as exceções são sempre escolhas individuais, negando-se uma norma social que desencoraja sistematicamente homens e mulheres de livremente escolher o que querem fazer (Oliveira, 2011).

Hoje, ainda assim, as mulheres ocupam posições no conjunto musical de muitas nações tocando alfaia, caixa, agbê e mineiro. Essa mudança aos poucos contribuiu para que as

¹³ Sigla utilizada atualmente para designar formas de sexualidade e identidade de gênero que se desvirtuam da heteronormatividade: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros, Transsexuais, Qeers etc.

mulheres pudessem redefinir os espaços antes exclusivos dos homens¹⁴. Segundo os preceitos religiosos do Xangô, somente os homens, na condição de *ogãs*, podem tocar os tambores nos rituais e cerimônias. Tal imposição se estende à organização do batuque do maracatu, servindo como justificativa para as interdições impostas às mulheres (Oliveira, 2011).

Especificamente, o agbê¹⁵ tem sido cada vez mais adequado à mulher, tendo como justificativa o fato de ser leve e delicado, além de valorizar a beleza estética feminina, sendo possível perceber uma grande ala composta por mulheres na linha de frente do batuque, tocando e executando elementos coreográficos simultaneamente. Tais mudanças, desde o início, são desencadeadoras de tensões dentro dos grupos. Segundo os relatos de meus interlocutores, o agbê, por intenção consciente de Walter, não chama atenção no baque do Estrela Brilhante de Recife, este que parece prezar pela qualidade e exatidão sonora antes da performance corporal, principalmente em comparação com a nação Porto Rico, com a qual mantém intensa rivalidade e na qual esse instrumento marca mais presença, sendo inclusive produzido com cabaças maiores e, portanto, como afirmam tanto os membros do Estrela quanto os do Maracastelo, a dança toma uma dimensão mais importante do que a própria perícia necessária à execução afinada e no compasso dos demais – “o agbê acompanha. E no Estrela o agbê não tem firula” diz Walter no decorrer do ensaio. Algumas mulheres integrantes do Estrela parecem não querer tocá-lo exatamente por ser um instrumento considerado feminino, secundarizado. Gaeta me conta que algumas mulheres tocando caixas e alfaias saíram inicialmente do agbê por causa de conflitos com Walter. Em 2016, essa ala do Estrela era composta quase que em sua totalidade por mulheres muito jovens ou ainda adolescentes, muitas delas advindas de outros maracatus menores – o que demonstra a presença de diferentes graus de rivalidade/conflito e cooperação entre nações maiores e menores, entre as protagonistas das disputas do concurso de agremiações e as demais nações. Segundo Esteves (2008), as nações que contam com a participação de pessoas *de fora*, de outro estrato social – Estrela Brilhante de Recife, Porto Rico e Leão Coroado sendo os grupos que parecem atrair mais atenção dos jovens interessados no maracatu – tem maiores oportunidades de fazer indumentárias mais luxuosas, instrumentos mais bem elaborados, desfiles mais suntuosos, acessar maior número de contatos no mercado cultural etc., gerando

¹⁴ Entretanto, nos grupos em que as regras de organização internas são vistas por eles próprios como mais rígidas, como é o caso do maracatu Elefante e do Estrela Brilhante de Igarassu, a mulher ainda não pode participar do batuque, apenas dos ensaios.

¹⁵ Instrumento advindo do afoxé e introduzido no maracatu pelo Estrela Brilhante de Recife – não sem controvérsias –, fabricado com uma cabaça aberta em seu topo que serve de base para a costura de contas (sementes ou miangas de plástico) em forma de rede.

uma maior desigualdade entre os grupos – ou, talvez, reproduzindo as desigualdades sociais na manifestação.

As relações com a comunidade, com a religião e com o mercado

O maracatu-nação Estrela Brilhante, especificamente, foi fundado por um pescador chamado Cosme Damião Tavares, também conhecido como Seu Cosmo ou Cocó, que nasceu no município de Igarassu, litoral norte de Pernambuco, e se mudou para Recife no final do século XIX. A partir dessa época, o grupo esteve sediado em quatro diferentes bairros, todos localizados na Zona Norte da cidade¹⁶. Para alguns segmentos da população negra, essa região guarda a importante história da resistência dos maracatus e dos terreiros das religiões afro-brasileiras à perseguição da Era Vargas, momento de repressão que viu o movimento das nações de maracatu e dos grupos de terreiro dos bairros antigos do centro da cidade, em pleno processo de gentrificação, para a Zona Norte, uma região de ocupação mais recente (Carvalho, 2007).

O que define o lugar de estabelecimento dessas manifestações culturais e a conformação de uma comunidade de fala do baque virado parece assim ser uma conjunção dos fatores urbanos e demográficos e das contingências das vidas de seus integrantes, visto que muitos dedicaram toda uma vida para tais práticas e saberes – como Dona Santa da nação Elefante e Luís de França do Leão Coroado, personagens emblemáticos da história do maracatu-nação, mas também tantos outros que a historiografia tratou de esquecer. Apesar da grande rivalidade existente entre diferentes nações, e seus líderes e batuqueiros, estes formavam desde então uma verdadeira aliança não declarada pela sobrevivência do maracatu enquanto expressão de uma comunidade de fala. Cada uma dessas nações tinha um estilo próprio, particular, mas elas permaneciam em constante retro-alimentação devido à migração de integrantes, que iam de uma para a outra com facilidade devido à própria proximidade espacial de suas sedes. Isso provocava, tal como existe hoje, um movimento de aproximação e afastamento das comunidades internas da comunidade de fala maior (Carvalho, 2007).

Desde 1993, a direção do Estrela Brilhante é de responsabilidade da costureira Marivalda Maria dos Santos, mais conhecida como Dona Marivalda, e tem o batuque comandado por Mestre Walter de França – ele e o baque que comanda são a principal influência sobre todas as nações da região, de onde saem convenções que aos poucos se espalham pela cidade e pelo mundo (Carvalho, 2007). Ambos são ex-integrantes de escolas de

¹⁶ O primeiro bairro, em Campo Grande (1906-1966); o segundo, em Água Fria (1966-1990); depois, em Casa Amarela (1990-1993) e, por último, no Alto José do Pinho (1993 até os dias atuais) (Barbosa, 2001)

samba do Recife que tinham participado do maracatu-nação Leão Coroado, então em decadência. Depois de alguns desentendimentos relativos a questões financeiras com os dirigentes, decidiram aceitar o desafio de comandar o Estrela, assumindo, respectivamente, os lugares de Dona Cláudia (antiga rainha do grupo recentemente falecida) e de Cabeleira (mestre do maracatu, então bastante doente). Para isso, contaram com o apoio do artista plástico italiano Lourenço Molla – que foi o “produtor cultural” e carnavalesco responsável por comprar o maracatu de Cabeleira (Barbosa, 2001) – e com o apoio de batuqueiros “de fora” – como o famoso Eder Rocha, mencionado no Capítulo 3 como protagonista do movimento das oficinas em São Paulo.

A re-localização das nações em regiões completamente novas e afastadas da cidade e a intensa migração de integrantes nesse novo contexto, segundo Carvalho, contribuíram para a construção da noção de que um maracatu pode ser aposentado, extinto, “indo para o museu”, e de que pode ser ainda “retirado do museu”, duas noções amplamente utilizadas pelos maracatuzeiros recifenses hoje em dia para referir-se à possibilidade de reativação, em outro local, e por outras pessoas, de um maracatu que fora fechado, havendo uma “autonomia” e “abstração” da agremiação, que permanece apenas vinculada a alguns poucos itens de singularidade e autenticidade, como o nome de suas calungas e os seus orixás ou mestres protetores na Jurema. No caso da nação Estrela Brilhante, suas orixás protetoras são Oxum (Dona Joventina) e Iansã (Dona Erundina), além do Mestre Cangaruçu (protetor do maracatu, da nação, entidade da Jurema que, pelo que os integrantes atuais dizem, um dia já foi mestre). Esses são alguns dos elementos que conferem a categorização desta nação como um grupo tradicional. São ressaltados em suas toadas, tocadas e discursos e são mantidos, independentemente dos indivíduos responsáveis por liderar a nação.

Sob o comando de Marivalda e Mestre Walter, dono de talento musical e capacidade de composição e regência notável, o Estrela Brilhante passou a elaborar conceitos didáticos para a transmissão do saber musical do maracatu, considerando a entrada de novatos. Com o tempo esses conceitos se transformaram num repertório rítmico específico, Walter sendo o responsável pelo aumento do número de nomes de diferentes “baques” que organizava então uma prática complexa e heterogênea a partir de seus conhecimentos e dos conhecimentos de seus colegas advindos do Leão Coroado (Carvalho, 2007). Ele é conhecido por comandar o batuque de sua nação com pulso de ferro, daí as “brincas” que pude acompanhar durante a preparação do carnaval de 2016. Ao contrário de outros mestres, Walter sistematizou junto a seus batuqueiros uma linguagem de sinais executada com as mãos, que direcionam a grande

massa de alfaías e demais instrumentos, tal forma de linguagem sendo também usada – com suas devidas adaptações e ressignificações – por Gaeta no comando do Maracastelo, em suas Oficinas Abertas e, principalmente, no grupo artístico.

A partir dessa nova fase, o Estrela Brilhante passou a atuar na comunidade do Alto José do Pinho, bairro situado num morro entrecortado por ruelas e escadarias e que possui inúmeros problemas de infraestrutura e *déficit* em políticas públicas promotoras de cidadania (Alvares; Santos, 2006)¹⁷.

Diferentemente das pessoas *de fora*, para quem pode ser uma questão de circunstância, escolha ou trajetória pessoal parar em uma nação, e não em outra, para os *de dentro* a nação é o que constrói o laço comunitário e familiar local, as regras de sociabilidade e as dinâmicas de identificação individual e coletiva. Por meio dessas práticas e saberes, dessa linguagem, se entendem, negociam e significam o mundo ao seu redor. Foi, assim, importante pensar o que desperta o interesse pelo envolvimento em uma nação no contexto do par de oposição *de dentro-de fora* e quais são os fatores que os aproximam, quais são os fatores que os diferenciam, quais são suas finalidades sociais com a prática do maracatu e quais são suas recompensas e reposicionamentos estruturais a partir desta. Tais comunidades tomam forma a partir de categorias operacionalizadas pelo próprio Estado – como é o caso das *culturas populares* – mas também são criadas a partir de modos de organização tradicionais que resistiram, e ainda resistem, à violência dos processos do encontro colonial e da formação dos Estados-nacionais. É preciso salientar que, nesses casos, estas comunidades criadas a partir de relações violentas de alteridade e identidades subalternas são se esgotam nesta relação. O que está em jogo não é apenas uma identidade subalterna pautada historicamente na violência e na negatividade desta posição, mas também no orgulho de pertencer a um grupo cultural, religioso ou a uma comunidade nos quais os aspectos positivos desta identidade são compartilhados, recriados e celebrados. As *vivências* do Maracastelo proporcionam contato com tal dimensão positiva das culturas populares – o carnaval no Alto José do Pinho incluso – e é nesta dimensão que o Coletivo foca o seu trabalho durante o decorrer do ano, em seu contexto local.

¹⁷ Nos anos 1990, o local se tornou bastante famoso por ser um dos bairros onde residiam diversos músicos que passaram a ser conhecidos a partir do Movimento Mangue Beat e por sediar grupos populares que conquistaram um relativo sucesso, fazendo com que o estigma de pobreza e violência, durante anos associado ao local, fosse substituído por uma imagem bastante positiva de riqueza cultural (Esteves, 2008). Nos dias de carnaval, a Prefeitura do Recife estrutura um importante polo de animação no bairro. Além disso, diversas ONGs passaram a desenvolver variados trabalhos sociais na comunidade, que conta com a presença e a convivência com uma população relativamente heterogênea.

Mesmo sabendo que nem todas as pessoas do Alto José do Pinho e das comunidades vizinhas se interessam por maracatu ou por outras manifestações populares que passaram a ser “valorizadas” nos últimos anos, é visível a empolgação destas ao verem o Estrela Brilhante passar, e dos batuqueiros ao serem vistos por essas pessoas. Isso parece indicar, de alguma maneira, a importância que o grupo defere à comunidade com a qual se relaciona cotidianamente e a relevância que as diferentes dimensões do maracatu detêm. Essa relação da nação com a comunidade é ainda fortalecida em diversas outras ocasiões ao longo do ano, por meio de apresentações, festivais culturais e das demais ações realizadas pelo Estrela Brilhante enquanto Ponto de Cultura, reconhecido pelo Programa Cultura Viva.

Dona Marivalda parece exercer um papel importante nesse processo, servindo de conselheira para alguns moradores, recrutando pessoas para trabalharem na preparação dos desfiles e para participarem das apresentações do carnaval, ensinando a arte da costura para os mais jovens e mediando certos conflitos entre os integrantes do maracatu. Desta maneira, além de contribuir para o fortalecimento dos vínculos com a comunidade, contribui para a coesão interna do grupo. As atividades religiosas da nação também são lideradas pela Rainha – como mencionei anteriormente –, que trabalha para a proteção espiritual do grupo em um terreiro que une práticas do Xangô e da Jurema, situado na comunidade vizinha chamada Bomba do Hemetério.

Não são todos os integrantes da nação que participam efetivamente das atividades religiosas, apesar do envolvimento de suas lideranças e principais batuqueiros e figuras da corte ser característico, mesmo que não obrigatório. Mais do que não obrigar, Marivalda parece desaconselhar a relação mais profunda com essas práticas – tidas como obrigações severas para quem se dispõe a compor os quadros do terreiro –, principalmente por parte dos “novos interessados”. Os integrantes do Maracastelo, por exemplo, não participaram das atividades religiosas de preparação para a saída da nação no carnaval, apesar de estarem em contato constante com diversas interações que trouxeram à tona a dimensão do sagrado que compõe essa manifestação – como, por exemplo, a presença das calungas antes e durante o desfile ou a ocasião da incorporação de uma Pomba Gira em Ary (musa do Estrela e um dos principais organizadores da corte e responsáveis pela participação do Maracastelo no carnaval) após o ensaio realizado em forma de arrastão que pude acompanhar.

Isto faz pensar que, por um lado, o maracatu, de um modo geral, está associado a religiões afro-brasileiras na medida em que alguns integrantes trabalham para a proteção espiritual do grupo do qual fazem parte, mas por outro, que seus aspectos sagrados, apesar de sua importância indissociável, não estão necessariamente relacionados no cantar, no dançar,

no batucar, no vestir, no desfilar de forma igual para todos os integrantes dos grupos considerados tradicionais no contexto atual, como se costuma imaginar, já que aparentemente, no sistema de trocas desta manifestação, algumas coisas podem circular e outras não, como observou Godelier (2001) em sua análise sobre o sistema da dádiva, de modo que se possa conservar o valor dos bens guardados e o *status* social das pessoas que os guardam. Tal aspecto sagrado do maracatu parece estar presente independente da vontade consciente da totalidade dos participantes e ela se faz sentir, segundo meus interlocutores, em diversas circunstâncias e processos sociais e rituais, para além do terreiro.

O contexto do maracatu, na realidade de Recife, compreende, portanto, tanto a esfera comunitária e religiosa desta manifestação como esta parcela de grupos e indivíduos, normalmente pertencentes à classe média, interessados na representação desta forma de expressão que atrai cada vez atenção. As mudanças ocorridas no carnaval principalmente nos últimos vinte anos são um demonstrativo disso: o “Maracatu” se tornou um dos produtos de exportação da cidade do Recife. Seus temas musicais estão presentes nas campanhas turísticas para o Carnaval da Cidade e do Estado dos últimos anos, sem contudo estarem presentes seus sujeitos produtores; ao longo das festividades, é comum se deparar com cortejos realizados por grupos percussivos; a Noite dos Tambores Silenciosos, misto de cerimônia religiosa e espetáculo de maracatu, tornou-se uma cerimônia extremamente concorrida entre os turistas e o público local e; no evento de abertura do carnaval, desde 2001, há sempre um espetáculo bastante prestigiado que é realizado pela Prefeitura da cidade no principal polo de animação da cidade, no qual os maracatus-nação considerados pelas instituições culturais como mais tradicionais se apresentam para o público que lota o Marco Zero do Recife, sob o comando do famoso percussionista pernambucano Naná Vasconcelos, falecido logo após o carnaval de 2016. Este, advindo de um bairro de periferia do Recife, era investido da função de “reger” os grupos de maracatu de baque virado considerados mais tradicionais enquanto estes tocam, supostamente, em “uníssono”.

Esse fenômeno da abertura do carnaval está inserido no contexto de demanda pelo maracatu, no qual surge a promessa da transformação do seu conhecimento em saber vendável. O carnaval se constitui como um momento demonstrativo disso, se tornando um evento de grande relevância econômica para as principais nações de maracatu, o que os leva a representar a sua própria prática também como mercadoria e a tornar-se porta-vozes, empreendedores da mesma. Por isso, hoje, alguns são simultaneamente agentes nas duas pontas da representação bifurcada de Spivak (2005): enquanto *performers* e, por sua consciência transformada, enquanto postulantes a intermediários do agenciamento do seu

saber. A conclusão de Carvalho é que isso leva os praticantes da tradição a acreditar que se encontram no trampolim de saída da subalternidade. Porém, ainda vemos que não são estes que estão no controle do mercado de bens culturais tradicionais, onde o “percussionista” muitas vezes toma o lugar do “bатуqueiro” (Carvalho, 2007, p. 51). Decorrente de fatores semeados por um longo processo histórico, vemos muitas vezes “maracatus” musicizados, altamente reificados, desterritorializados, embranquecidos, nacionalizados como elemento da cultura popular nacional – este último processo muito semelhante ao que acontece com o samba na primeira metade do século XX. A emergência desse maracatu se dá não só no contexto dos grupos que se constituem a partir da apropriação “externa”, ela ainda retorna à periferia de Recife e se dissemina por toda a comunidade de fala do baque virado.

Segundo Carvalho (2007), essa conjunção de fatores teve um impacto específico na música do baque virado, mesmo em comunidades que se preservam relativamente distantes do contingente que “consome” o maracatu. O resultado mais audível e discernível de todo esse processo de cristalização musical é o surgimento da “marcação” do baque virado no contexto de um conjunto de baques, compreendidos como fórmulas rítmicas a partir do advento das oficinas de percussão¹⁸. Nesse esquema, estes baques constituiriam um conjunto de “bases”, centralmente executadas pelas alfaías, sobre as quais uma “viração” se ergue¹⁹. Essas formas se consolidam na cena das nações recifenses e criam maneiras prestigiosas e hegemônicas de tocar maracatu. O carnaval e seu papel aglutinador e sistematizador da comunidade de fala ampla do maracatu é o momento de intercâmbio e de observação da prática alheia e da exaltação daquelas nações que se inseriram no novo momento e incorporaram suas exigências, transformando-as em cânone.

A situação etnográfica que mais exemplifica todo esse processo de cristalização e emergência de uma forma homogeneizada, em contraposição a uma instância em que as coisas tinham um valor não relativizável, é o evento de abertura do carnaval. A insatisfação por parte de alguns batuqueiros acerca da forma que este evento tem se dado é visível, e alguns conflitos têm decorrido do fato de que o que Naná pede que todos façam é justamente aquilo que tem sido ensinado nas escolas de percussão como sendo a base do “maracatu de baque virado”, a “marcação” apresentada acima. Sobre essa base ele pede, de tempos em

¹⁸ Junto com o “baque de marcação”, também conhecido como “de Luanda”, temos ainda outras fórmulas esquematizadas como o “baque de parada” e o “baque de martelo”, além dos baques de “malê”, de “arrasto” e de “trovão” que surgem do contexto do desenvolvimento do Estrela Brilhante

¹⁹ “Esta obedece a uma gramática rítmica que, no contexto das oficinas, é elaborada a partir do ensinamento de alguns sintagmas, sobretudo da exploração da sincopa, mas acaba funcionando como uma matriz probabilística de construção de frases” (Carvalho, 2007, p. 56)

tempos, que alguma nação “vire”. Alguns maracatus que permanecem mais distantes da “marcação” da célula básica, como o Cambinda Estrela e o Leão Coroado atual, a oferecem apenas devido à chantagem financeira que o agendamento de apresentações e participações em grandes eventos como esse acarreta (Carvalho, 2007). A marcação constitui uma novidade no longo trajeto histórico do maracatu, mas esta se instaurou e expandiu muito rapidamente, ao ponto de muitas pessoas acreditarem que o baque virado sempre foi isso, quando relativamente há pouco tempo não se conhecia nada tão esquemático, dado o fato da grande heterogeneidade de grupos e comunidades que fazem parte dessa comunidade de fala²⁰.

Um carnaval compartilhado: enfrentamentos e cooperações

No dia da abertura do carnaval de 2016, assim como aconteceu nos anos anteriores, os maracatus se reuniram no Recife Antigo e desfilaram em cortejo até a Praça do Marco Zero, onde se apresentaram para uma enorme plateia – eu compondo tal multidão – no principal polo de animação da cidade. Neste dia, as diferentes nações – incluindo o Estrela Brilhante do Recife e os integrantes do Maracastelo, quatro deles nas alfaias, dois nas caixas e uma no agbê – realizaram um grande batuque sob o comando de Naná e com a narração de um apresentador que, em vários momentos, explicava aspectos relacionados ao maracatu de baque virado, tentando dar um caráter religioso ao evento ao, por exemplo, chamar as rainhas de mães-de-santo (apesar de nem todas serem) e evocar bons ventos a Iansã. Tal apresentação sempre termina com a participação de artistas famosos que, neste caso, foi preterida pelos integrantes do Maracastelo e seus amigos e apoiadores que os acompanhavam durante tal evento, em prol do Traga a Vasilha – evento das sextas-feiras ao qual me referi no capítulo anterior –, no qual continuaram a batucar junto a integrantes de nações, jovens locais e turistas que já se reuniam no centro da cidade para as festividades que aconteceriam no decorrer da semana.

O domingo de carnaval, contudo, é, sem dúvida, o momento mais esperado para os integrantes da nação Estrela Brilhante e, conseqüentemente, para os integrantes do Maracastelo. É neste dia que os grupos “tradicionais” disputam o concurso de agremiação carnavalesca promovido pela Prefeitura de Recife. A Federação Carnavalesca da cidade surgiu na década de 1930, momento que marca o aprofundamento do vínculo entre os

²⁰ Para entender como e quando surgiu este híbrido é necessário, então, retomar e entender a história recente dos maracatus da zona norte de Recife (para tal ver Carvalho, 2004; Lima, 2005; Assis, 1996; Guerra-Peixe, 1980; Guillen, 2007; Kubrusly, 2006; Pereira da Costa, 1974; Real, 1990; Silva, 2004).

maracatus e o carnaval, e que foi um passo na transformação e reiteração gradual, que ainda continuam, das nações como agremiações carnavalescas (Carvalho, 2007, p. 75). A sede da nação, nesta ocasião, fica bastante movimentada com o entra-e-sai de integrantes que vão à casa de Dona Marivalda para receber indumentárias e acessórios e das pessoas que ajudam a finalizar os últimos detalhes de alegorias e instrumentos que serão utilizados na hora da apresentação. “A avenida é sagrada”, como costuma dizer Mestre Walter e, além de um disputado prêmio em dinheiro e do status de ser considerado o “campeão do carnaval”, é naquele momento em que será visto o resultado do trabalho que o grupo realizou durante o ano todo – tais como novas toadas, as diferentes alegorias, as mudanças nas indumentárias, principalmente das principais figuras da corte como a Rainha, o Rei e a Musa, etc.

No início da noite, faltando algumas horas para o desfile, ocorre a cerimônia de saída das calungas no terreiro ligado ao grupo. Nessa ocasião, distribui-se jurema para a proteção das pessoas que estão presentes e as calungas são retiradas do peji pelas damas do paço. Em clima de ansiedade e animação, as pessoas seguem, então, para os ônibus responsáveis por conduzir batuqueiros, membros da corte (ao total cerca de duzentas pessoas) e seus diversos e volumosos instrumentos e indumentárias até a avenida no centro da cidade onde se realizam os desfiles, na qual uma grande arquibancada é também estruturada para receber o público variado que se reúne para tal evento.

Os integrantes do Maracastelo estavam então reunidos aos demais membros da nação, naquele momento não havendo distinção entre ambos: “todos somos Estrela Brilhante na avenida”, devendo representar com responsabilidade a nação. Todos se reuniram, se juntando às demais nações que se concentravam nos bastidores da avenida, esperando o aguardado momento de desfilar. Além de organizar e conferir os últimos detalhes e ouvir as recomendações finais do mestre e dos diretores do grupo, nota-se uma atmosfera de tensão ligada à competitividade que existe entre as nações, esse momento de espera servindo para cogitações e compartilhamento de expectativas acerca das novidades que poderiam surgir naquele ano – reiterando, assim, a constante reinvenção dos elementos que compõem o maracatu de baque virado. Na ocasião, além do grupo integrar o batuque e a corte, foi planejado pelo Coletivo a realização da captação de registros audiovisuais. Convocada primeiramente para participar da equipe de captação desse material, fui de última hora chamada para integrar a corte do Estrela Brilhante, na qual desfilei no domingo de carnaval junto com mais quatro mulheres e dois homens que fazem parte do Maracastelo. Todos relatam que os quarenta minutos de desfile passam como se fossem cinco e, logo depois,

todos os integrantes do Maracastelo são investidos da responsabilidade de ajudar no caminho de volta à sede, no qual todas as coisas usadas por todos são carregadas por alguns, escadaria acima.

No dia seguinte, assim como as demais nações, o Estrela Brilhante participa da cerimônia da Noite dos Tambores Silenciosos, sempre realizada às segundas-feiras, dia das almas nas religiões de origem africana. Este se tornou um dos eventos mais concorridos por turistas e pelos novos interessados no maracatu. Criada como uma forma de espetáculo pelo jornalista e sociólogo Paulo Viana em 1968, tal cerimônia foi ressignificada pelo imaginário local como um ritual sagrado destinado à reverência aos ancestrais que sofreram durante a escravidão no Brasil (Esteves, 2008). Esta seria a ocasião na qual os mortos eram lamentados e os orixás exaltados por sua proteção concedida a seus filhos, como me conta os meus interlocutores²¹. Hoje as nações de maracatu se reúnem e tocam até a meia noite, quando o “ritual” chega ao auge e todas as luzes do local são apagadas e os tambores silenciam por alguns momentos, para voltarem, com toda força, um tempo depois. Os membros do Maracastelo que compunham então o batuque do Estrela participaram então de mais essa tocada, enquanto os membros que compunham a corte, eu entre eles, se apinhavam em meio à plateia reunida no local devido ao fato de que nos Tambores Silenciosos apenas os principais membros da corte desfilam.

Ao final de mais este compromisso, os maracatus concluem suas atividades oficiais no carnaval do Recife e, após um breve recesso, alguns integrantes do Estrela Brilhante e de outras nações passam a realizar apresentações e a ministrar oficinas de percussão em outras cidades do Brasil e do exterior até o momento em que, mais uma vez, são iniciadas as atividades para o carnaval do ano seguinte. O vínculo do Maracastelo com o Estrela Brilhante se mantém ainda no decorrer de todo o ano a partir de visitas à comunidade e à sede da nação – como na ocasião da celebração dos 110 anos da nação, ocorrida em julho de 2016, na qual o Coletivo exibiu, como um retorno à comunidade, o documentário etnográfico intitulado “Estrela Brilhante é Nação de Fé”, produzindo de forma independente por Gaeta e Marcella, sua companheira, entre os anos de 2014 e 2016 – e a promoção de vindas de alguns integrantes do batuque e da corte a João Pessoa para palestras, oficinas e vivências. Esse tipo

²¹ Essa festa de evocação e reverência era realizada no pátio da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, localizada na Rua Estreita do Rosário, no bairro de Santo Antônio e foi então transferida para o Pátio do Terço na década de 1960, lugar onde tradicionalmente ocorriam celebrações da população negra

de ação – chamado por vezes de *contrapartida* – é visto pelo grupo como ações necessárias como resposta ao aprendizado adquirido junto aos sujeitos da cultura popular, pois, segundo eles, “não é só ir lá e aprender”. A contrapartida de maior relevância do Maracastelo, na sua relação com os grupos da cultura popular, é a ação social e o trabalho com a educação voltada para democratização de experiências e aprendizados que desenvolvem.

Para os integrantes do Maracastelo a experiência de aproximação com a comunidade do Estrela Brilhante e seu cotidiano, que resulta ser o carnaval junto à nação, tem como resultado “um momento de axé”, além de gerar reflexões sobre a dinâmica interna do Coletivo e seus processos de apropriação seletiva da cultura popular e de transposição de padrões, dentro e fora da tradição. Esse é o momento da alteridade, de notar as diferenças e as semelhanças existentes entre eles, as parcerias e as intolerâncias – o Maracastelo se considerando um grupo “*de fora*, mas não tão *de fora* assim”, por compartilhar com os sujeitos produtores do maracatu de baque virado uma mesma “causa”, esta que vai além das assimetrias existentes entre eles. O discurso de *respeito* pelo maracatu e seus sujeitos produtores reflete, dessa forma, os limites e as negociações de seus pertencimentos identitários. Tais experiências – ou, na palavra de meus interlocutores, tais *vivências* – são, portanto processos de formação de significados (intra e extragrupais), nas quais é ressaltada por todos, tanto os integrantes do Estrela como os do Maracastelo, a importância do trabalho coletivo/comunitário para a realização do desafio de negociar e legitimar suas crenças, visões de mundo e subjetividades individuais e coletivas.

Como observou Cavalcanti (2006) em relação às escolas de samba do Rio de Janeiro, a participação do Maracastelo no carnaval junto ao Estrela Brilhante gera uma rede de reciprocidade entre os indivíduos e grupos, num sistema de dádivas e contra-dádivas no qual, como vimos, algumas coisas circulam e outras são guardadas, mas que, aparentemente, beneficia pessoas de diferentes classes e comunidades que fazem parte de tal processo (ainda que, provavelmente, de forma um tanto quanto assimétrica). O caráter singular de uma tradição se pauta, portanto, na ação presente dos sujeitos sociais, que a atualizam em determinados contextos, partindo muitas vezes, de elementos até então não considerados tradicionais. Trata-se de processos que envolvem diversos grupos sociais e agências, bem como adaptações para novos públicos ou a criação de novos espaços sociais (políticos) para sua exibição. A tradição não está isenta de experimentação, girando em torno de uma intensa crítica cultural quanto ao status patrimônio cultural próprio.

O que é importante perceber, no bojo desse processo, é que, sob diferentes aspectos e condições de existência, o maracatu marcou sua trajetória no tempo chegando aos dias atuais como uma tradição popular dinâmica e possuidora de diversas interfaces a serem exploradas no âmbito das relações entre a cultura popular e a sociedade. Para o Maracastelo, esta se mostra ainda uma poderosa linguagem de celebração da diversidade de formas de habitar o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Revelados o interesse e a presença das expressões das culturas populares, sobretudo de músicas, danças e aspectos plásticos, na dinâmica cultural contemporânea, considerando-se também seus aspectos conceituais, as legislações e iniciativas de reconhecimento, fomento e salvaguarda a elas destinadas, precisamos agora, para finalizar, trazer algumas reflexões que discutam o fenômeno. Trata-se, sim, de um movimento de amplas proporções que alcança vários setores da sociedade, desdobrando-se principalmente no campo das artes, da estética e da educação, do meio ambiente e da inclusão social, chegando à produção cultural e à política. Nesse último aspecto, foram estabelecidas as bases de uma política de estado para o setor, conforme previsto na Constituição Federal e já com outras legislações regulamentadas, assim como outros projetos de lei e normatizações estão em processo de discussão, no Poder Executivo e no Legislativo, para incentivo e preservação das manifestações em si e dos seus líderes e portadores.

Tratei neste estudo das relações históricas entre grupos marginais e o Estado, pois é com relação a este que os sujeitos das culturas populares passaram a demandar políticas públicas para o atendimento de suas demandas e a efetivação de seus direitos. Como vimos, o Estado captura e é capturado por aqueles que objetifica. Por isso, falar dessas relações é falar de uma forma de disputa por acesso a direitos, recursos e políticas que foram concentrados nas mãos das elites, especialmente no que se trata das políticas culturais. Foram e são estas, afinal, um tradicional privilégio das elites artísticas e dos produtores profissionais da alta cultura no Brasil.

Fica aberta para posteriores trabalhos, entretanto, a possibilidade de investigação acerca da real aplicabilidade dos marcos legais recentes e, ainda mais importante, acerca do impacto que estes podem ter nas comunidades produtoras de saberes e práticas classificadas pelo Estado como cultura popular. Se assim produzirmos teorias sobre o funcionamento do Estado no Brasil, será possível investir numa formação ainda mais crítica dos novos antropólogos. Isso de certo lhes possibilitará um exercício profissional em cenários de intervenção que lhes permitirá criticar e redefinir ações governamentais – postura que considero fundamental diante do cenário político atual do Brasil. As questões suscitadas diante do tema são muitas e não há como respondê-las todas, no limite deste escrito. Tenho, sim, consciência da fragilidade de algumas reflexões que trouxe, dado o diálogo possível com outras abordagens desse tema, mas alguma contribuição pode existir mesmo deixando em aberto a busca de respostas aprofundadas.

Tomo, então, algumas questões: O que motiva o movimento de fascínio contemporâneo pelas culturas populares e tradicionais? A quem interessa? Quais as consequências das diversas iniciativas de suposto fomento e apoio para os grupos e portadores tradicionais desses saberes tradicionais? Outras tantas perguntas vão surgindo mas enfoco apenas alguns aspectos para contribuir com o tema. Evidentemente, respostas únicas não caberão para as perguntas colocadas. De fato, são múltiplas as possibilidades de respostas, tanto no que se refere às motivações ou às consequências das ações que identifiquei como um novo momento de interesse pela *cultura popular*. Nesse contexto, é essencial que as culturas populares sejam entendidas como uma categoria social que caracteriza uma alteridade que se relaciona e se sobrepõe a outras desigualdades estruturais da sociedade brasileira, como a desigualdade racial. É importante entender que a designação *popular* não se refere apenas a uma natureza das manifestações culturais, mas também à experiência histórica de certos grupos sociais marcados profundamente por desigualdades sociais e raciais de acesso a serviços e recursos públicos. Por isso, o que faz um grupo social ser *cultura popular* não é a mera enunciação enquanto tal – embora isso também seja relevante –, mas a experiência de vida coletiva marcada por alteridades fundantes do processo de formação nacional brasileira.

No que toca às motivações, podemos acreditar que existem preocupações de mérito, lastreadas em disposições e preocupações sinceras de fomento e salvaguarda dos saberes populares tradicionais e dos indivíduos e suas comunidades guardiãs. Outros podem ver nessas expressões uma espécie de arte alternativa aos produtos de massa, embora também para consumo apenas. Setores e pessoas podem estar ainda preocupados com a questão da identidade nacional diante da globalização, à maneira do movimento folclórico no século XIX. De qualquer modo, em uma visão dialética e macroestrutural, se admitirmos que esses fatos culturais estão ligados a grupos subalternos e periféricos da sociedade, todas as iniciativas, mesmo as governamentais, e até as artísticas e de inclusão social acabam resultando em processos que de algum modo chegam às apropriações e expropriações culturais, ou na transformação de conteúdos e sentidos sociais e políticos, sobretudo quando servem para preencher programações como espetáculos artísticos em instituições culturais, ou mesmo em apresentações oficiais organizadas por órgãos públicos, como referências da cultura nacional. Afinal, o simples ato da transposição desses fatos culturais de seus locais convencionais de realização – comumente inseridos em festas e rituais tradicionais – para outros transforma a atividade em uma re(a)apresentação.

Outro aspecto é que ocorre também algum tipo de apropriação quando os chamados mediadores (produtores culturais, pesquisadores, professores e outros) acabam se tornando

intermediadores dos grupos tradicionais com os órgãos públicos e privados, para o encaminhamento de projetos diversos para a obtenção de apoio financeiro, transformando-se em uma espécie de empresário desses, pressupondo, evidentemente, ganhos como profissional especializado ou como produtor cultural, que, quando exorbitam, transformam-se mesmo em “atravessadores” da cultura popular, no pior sentido. São muitos os “intelectuais” que acabam assumindo funções desse tipo, sobretudo diante dos detalhes burocráticos perante os órgãos governamentais e empresas privadas, na busca dos recursos financeiros para a sobrevivência das atividades.

Quanto aos órgãos governamentais, mesmo quando corroboram as propostas normativas da UNESCO para o setor, apesar, no geral, das posturas mais ou menos desinteressadas quanto ao aspecto comercial ou ao uso político dos conhecimentos tradicionais, podem também ocorrer expropriações e mudanças funcionais diante de suas ações. Tem sido comum, por exemplo, no âmbito do governo federal e de alguns estados, o oferecimento de prêmios (em dinheiro) aos líderes e grupos que atuam com músicas, danças e rituais exigindo-se dos beneficiados a chamada contrapartida, comumente na forma de apresentações em público, visando dar maior visibilidade aos mesmos. Porém, tal procedimento apenas revela desconhecimento da essência de muitas dessas expressões, que podem ter escopo devocional, não se prestando como espetáculo, para palcos. São, muitas delas, práticas religiosas, que ocorre em várias localidades do Brasil, em diferentes formatos. O mesmo se verifica com os rituais da tradição religiosa afro-brasileira – esses que integram o maracatu de baque virado, expressão que tomei como exemplo desse processo. Assim, também propostas de governos, mesmo sob a chancela do fomento e da salvaguarda, podem ser bem equivocadas e pautadas por vícios conceituais, resultantes de visões reducionistas, fragmentadas, e por demais generalizadas das culturas populares. Nesses casos, também não se levam em consideração os conceitos, as visões, os interesses, funções e sentidos mais profundos que as próprias comunidades têm dos fenômenos que praticam, preocupando-se predominantemente com as suas exterioridades, com os seus formatos.

Entretanto, inúmeros líderes ou “mestres” tradicionais conseguem distinguir bem as demandas que os envolvem, preservando as funções e os sentidos mais profundos dessas práticas no seio das suas comunidades, dentro dos princípios herdados e mantidos por gerações. Sem dúvida, existe em alguns casos uma sabedoria no processo de guarda desses saberes ancestrais, independente das políticas e outras formas de ação de grupos externos.

Além disso, as culturas populares também reificam em seu cotidiano, também entendem suas próprias manifestações culturais e modos de vida enquanto tradições

autênticas, enquanto patrimônios imateriais coletivos, enquanto representantes de certo tipo de cultura – às vezes até da cultura nacional – e usam destes discursos para fazerem suas demandas ao Estado e para se comunicarem com outras instituições e grupos sociais. Buscam, desse modo, a efetivação de seus direitos, mantendo com as camadas superiores da sociedade uma relação que é, ao mesmo tempo, de resistência e de intimidade. O hegemônico, como vimos, não se constrói apenas em oposição às margens, mas também englobando estas margens e sendo constituído por elas.

De fato, no geral a forma como governos, instituições culturais, produtores culturais e mesmo pesquisadores promovem e apoiam as expressões da cultura popular é predominantemente pela via estética, compreendendo-as como arte ou entretenimento. Essas têm sido, historicamente, as maneiras como os grupos dominantes da sociedade conseguem reconhecer e admitir essas expressões. Por sua vez, sendo esse o modelo que se propõe, também os próprios grupos acabam assumindo-se como “artistas populares”, como atração turística ou como “brincadeiras”, embora nunca sejam valorizados pecuniariamente como profissionais, verdadeiramente. Esses grupos são comumente compostos por muitas pessoas (vinte, trinta ou bem mais) e recebem verbas que quando muito auxiliam na manutenção das roupas, instrumentos e outros adereços, sem que se chegue, nunca a uma contrapartida financeira real, que necessitam.

Naturalmente, não se podem desconsiderar os aspectos estéticos e lúdicos que também integram a maioria das expressões populares tradicionais, geralmente com músicas, danças e representações dramáticas (rituais), mas que não são essas as suas essências para os próprios participantes, mesmo que sejam nomeadas popularmente como “brincadeiras”. Assim, nem tudo nas culturas tradicionais pode se transformar, generalizadamente, em espetáculo artístico ou deve servir à “geração de renda”, à maneira das preocupações utilitaristas, sobretudo governamentais, embora, obviamente, não se defenda aqui qualquer visão purista ou ingênua desses grupos, nem a intocabilidade desses.

Há de considerar que os fenômenos das culturas tradicionais guardam valores morais, religiosos, políticos, lúdicos, estéticos e outros tantos herdados, e que, portanto, de alguma forma, refletem a própria história das suas comunidades, repondo o passado no presente, e sendo então sempre atuais. São práticas aglutinadoras, que repetidas ciclicamente reforçam os valores socialmente aceitos e importantes para os grupos e indivíduos, vitalizando-os. Por serem fatos preservados e geridos coletivamente, são sempre práticas de identificação e inclusão social, e, até mesmo, de resistência política diante dos problemas que as

comunidades enfrentam, assim como fazem frente a avalanche comunicacional cotidiana a que estão submetidas.

Assim, ações de fomento e salvaguarda, sem exigências de contrapartidas esdrúxulas, serão eficientes e mais interessantes na medida em que se pautem pelo conhecimento profundo e sensível das comunidades e das modalidades enfocadas, e sobretudo quando levam em consideração também as visões das próprias populações envolvidas, cuja autogestão é fundamental, desvinculando-se de “atravessadores”, que estabelecem com os grupos praticantes dos saberes tradicionais inúmeras formas de relacionamento, paternalistas ou exploradoras comercialmente, quando das suas vorazes inserções (devorações, leia-se) no mundo contemporâneo da cultura como espetáculo e entretenimento.

Na disputa pelo uso e pela atribuição de significados à categoria de cultura popular, vemos assim distintas posturas de agentes que falam *de dentro* ou *de fora* da tradição. Os atores de dentro não se nomeiam e nem se identificam enquanto representantes da cultura popular na vivência cotidiana da comunidade, mas apenas quando estão em contato com pessoas – inclusive eu – e grupos de fora da comunidade para os quais a rotulação de cultura popular traduz uma vivência sagrada e coletiva em um conceito que pode ser entendido mais facilmente por pessoas de fora da comunidade. Ou seja, a cultura popular funciona mais como um mecanismo de tradução dos significados coletivos da comunidade para os de fora, do que uma categoria de identificação para os de dentro.

Por outro lado, a categoria de cultura popular é recorrente no discurso dos jovens de classe média que formam grupos artísticos interessados nas linguagens populares. Para tais grupos a identificação enquanto representantes da cultura popular é central para os de fora e também nos diálogos entre os de dentro. Entretanto, tentei argumentar no decorrer deste estudo que o grupo com o qual realizei trabalho de campo – o Coletivo Maracastelo – se afasta dos demais “grupos percussivos” que vemos atuando neste novo momento de interesse pela cultura popular por ter seu foco desviado das ações artísticas e puramente estéticas e da relação com o mercado cultural para uma ação voltada à práticas educacionais e socioculturais que trabalham com a riqueza das manifestações e, principalmente, povos que compõem o Brasil atual e sua história, atuando politicamente para que seus sujeitos produtores e demais minorias possam exercer a cidadania que lhes foi negada sistematicamente por gerações. Tais ações podem operar como dispositivos simbólicos de mediação entre indivíduos de diferentes comunidades populares, bem como entre estas e membros de camadas médias, porque conjugam modos de representação e de sensibilidade diferentes entre si, porém justapostas e compatibilizadas (Travassos, 2006).

Nesse processo, o Maracastelo não se identifica e não se auto-denomina como *cultura popular* (ou outras categorias correlatas), apesar de buscar referências em seus mestres, saberes e linguagens para desenvolver suas metodologias e pedagogias. Buscam a legitimação de suas ações não por meio da equiparação com os sujeitos coletivos da cultura popular, mas sim mediante o estabelecimento de parcerias com agentes locais, grupos de dentro e de fora da tradição e instituições que se abrem ao diálogo da educação voltada para a diversidade.

Tratando-se de grupos e eventos distintos, foi preciso pensar o que os diferencia, que processos mudam substancialmente quando passamos de dentro para fora da “tradição”. Um desses aspectos é a diferença no modo de aprendizagem dos brincantes em cada caso, a forma pela qual aquela estética associada à cultura popular presente nos toques, danças e cantos tanto das nações de maracatu, por exemplo, como dos integrantes do Maracastelo foi apreendida. Nos casos dos maracatus-nação e do jongo que abordei, os saberes ligados às expressões e celebrações da comunidade que são categorizadas como cultura popular são transmitidos no contexto da convivência familiar e comunitária. A extrema variação rítmica que compõe o que hoje se entende como o maracatu de baque virado é apreendida desde a infância, através das festas sazonais e do cotidiano da comunidade que envolvem os ritos das religiões de matriz africana e ameríndia. As crianças, que tentam acompanhar o ritmo da brincadeira dos adultos, vão aprendendo a extensa gama de elementos sagrados e profanos que compõe tal forma de expressão. É no longo prazo e em contextos cotidianos e informais que se dá o aprendizado das tradições transmitidas.

Uma reflexão específica se deu, diante de tal contexto, sobre os posicionamentos em relação ao maracatu de baque virado, à sua finalidade espiritual, ritual, social e religiosa, como funciona seu entendimento a partir da lógica das religiões afrodescendentes – como até quem não tem fé ou não é religioso se envolve em práticas rituais religiosas do candomblé a partir do maracatu enquanto prática musical. Essa relação com o sagrado mantida por meio de outras práticas sociais é uma questão profícua, que merece ainda ser trabalhada em trabalhos futuros, e que aqui não foi mais profundamente explorada pela dificuldade de acesso a esse âmbito do maracatu de baque virado como uma expressão popular, comunitária e também religiosa. A partir disso, pode-se buscar acessar o entendimento de envolvimento ritual e ressignificações internas e externas, pessoais e coletivas, de envolvimento com o maracatu, com a religião, com a comunidade, com a alteridade, com artefatos simbólicos rituais.

Já no caso do aprendizado *de fora*, ainda que muitas vezes alguns tenham contato profundo com os contextos tradicionais de cultura popular, a maioria dos brincantes apreende

os saberes dessas expressões a partir de um processo formal ou informal de pesquisa. Trata-se de um processo de apropriação da estética e dos saberes populares feito por pessoas oriundas de contextos não tradicionais, mas que se dedicam ao aprendizado da tradição. Alguns grupos não apenas se apropriam e defendem o uso de uma estética popular, mas sim se apresentam como grupos de cultura popular, o que muitas vezes invisibiliza, entre outras coisas, os processos distintos de aprendizagem. Já no caso do Maracastelo, a categoria de *vivência* e as ações concretas que a permeiam faz com o grupo tenha contato com a concepção tradicional de aprendizado, com o que entendem ser o “maracatu de verdade”, embasado na transmissão informal, oral, familiar e comunitária de conhecimento. Esse tipo de aprendizado se soma à experiência que pude acompanhar em João Pessoa, quando se pratica outra concepção de aprendizagem, desenvolvida através do curso de vida de alguns integrantes centrais do grupo e da pesquisa desenvolvida pelo Coletivo, de suas colaborações e parcerias com outros grupos e mestres, para além do maracatu.

Seus processos de pesquisa e formação coletiva para a comunidade local, os integrantes do Coletivo, educadores, artistas e agentes culturais são fundamentais para entender suas dinâmicas internas, como o grupo aprende e ensina e como pensa esse processo de forma indissociável. O aprendizado, enquanto prática e experiência compartilhadas, é um dos principais fatores de formação, manutenção e projeção futura do grupo. A preocupação com vários folguedos da cultura popular e seu fomento que circundam as práticas do Maracastelo se dá pelo viés *educador*, através da discussão sobre formas de aprendizagem e legitimação de saberes.

Esta concepção híbrida de aprendizado é um dos grandes diferenciais do grupo por ser desenvolvida ativa e declaradamente por seus membros, procurando referências e a sistematização de didáticas que tem como fonte primária as concepções das comunidades e brincadeiras populares com as quais estabelecem uma relação. A mescla de concepções de aprendizagem com as quais o Maracastelo interage é responsável ainda por modificar e atualizar o processo tradicional de transmissão do conhecimento. Por meio da *vivência*, que se soma aos processos de pesquisa realizados pelo grupo, seus integrantes são capazes de apreender não só os conteúdos simbólicos da cultura popular, mas também seus significados, pois esses são gerados e transmitidos em um cotidiano comunitário que extrapola os momentos de exceção, como é o caso da festa.

Com isso não quero dizer que a cultura popular se autocontém, ou que uma dimensão dela está situada “fora do tempo” ou “fora da modernidade”, mas que a crença de que é

possível se apropriar dela por completo a partir do domínio de técnicas e saberes populares ignora que a cultura popular se faz por sujeitos específicos em contextos específicos. A *vivência* do Maracastelo procura apreender esses tais contextos e as subjetividades que os produzem, havendo uma consciência, demonstrada constantemente nos discursos dos integrantes do Coletivo, acerca da incapacidade de apropriação da totalidade das técnicas e saberes tradicionais – “o maracatu é muito mais antigo e maior do que qualquer um de nós”, “sempre há o que aprender”, “inteligente é quem sabe que não sabe de nada”, “eu tenho 12 anos de maracatu e só sei um pouquinho, ainda tenho muito o que aprender” dizem os meus interlocutores. O interesse pela cultura popular e sua pesquisa, portanto, resultam em uma apropriação limitada desta, pois, como se vê comumente, ou são apropriados produtos culturais “finais” ou se apropriam das técnicas como descoladas das vivências.

Assim vemos que não é a mera transmissão e posse de informação que dota uma pessoa de um tipo específico de conhecimento. Pelo contrário, a conexão da produção e transmissão de conhecimento pelas pessoas está intimamente ligada com os ambientes nos quais esses processos se dão, pois que as próprias pessoas estão conectadas aos seus ambientes e aos seus antecessores neste ambiente (Ingold, 2004 *apud* Csermak, 2013). No caso do Maracastelo, à experiência com o ambiente tradicional que seus integrantes têm, soma-se a criação de um ambiente local de (re)produção, transmissão e apreensão de conhecimentos ligados à cultura popular. Os dois são distintos pelo próprio fato de que a maioria dos brincantes do Maracastelo parte de um lugar social e de uma experiência de vida diferentes daqueles que produzem a cultura popular como uma experiência comunitária/familiar. Através das ações engendradas pelo Coletivo, é criado um canal de diálogo entre ambas formas de conhecimento que interfere tanto no ambiente tradicional como no ambiente de atuação do Maracastelo – no bairro do Castelo e na cidade de João Pessoa de forma mais geral.

Nesse diálogo, abrem-se oportunidades para a disputa – dentro e fora do âmbito institucional e estatal – por lugares de fala para a tradição, no lugar de haver pessoas responsáveis por falar em nome da cultura popular, pois é consciente e expressa a responsabilidade do Coletivo, na sua atuação e em seu discurso entre a cultura e a educação, perante o risco de produção e reprodução de alteridades e assimetrias de poder. Para que não haja uma operação de completa separação entre sujeitos produtores de uma expressão e conteúdos simbólicos, o Maracastelo garante e estimula a circulação não só desses conteúdos, mas também de seus sujeitos produtores, não havendo uma apropriação sem a problematização acerca de sua origem, seu trajeto histórico e sobre a relação atual que

mantém com grupos não tradicionais. As pessoas são vistas, portanto, não como recipientes da tradição e da memória, estas que podem fluir mesmo que fora de seu ambiente, mas sim como protagonistas da sua constante (re)produção, sendo os responsáveis pela legitimação das ações do Coletivo que se utilizam da linguagem popular para suas ações pedagógicas.

Proponho aqui a visão de que o conhecimento – incluso aquele da cultura popular – está imerso no contexto interdependente das pessoas com o ambiente, não existe apenas dentro das cabeças, mas vive fora delas. O conhecimento tradicional é, assim, uma prática de rememoração e um processo, em lugar de uma memória e uma substância. Ele só existe enquanto está inserido num contexto no qual faz sentido. A ideia na qual se baseia o Maracastelo é fazer, por meio de práticas pedagógicas, com que tal arcabouço faça sentido no cotidiano de seu local, aproximando as pessoas deste no intuito de proporcionar *identificações* com tais conteúdos e pessoas que o produzem. Nesse processo, os elementos da cultura popular ganham ainda outros sentidos locais. No contexto do Maracastelo, estes viram instrumento de atuação política nas relações locais – diante do fato do grupo se conceber de forma relacional com a comunidade na qual pretende ter relevância – e de prática educacional voltada para a diversidade étnica, de gênero, de classes – e não simplesmente de performance artística de espetáculo.

Estando deslocados do contexto no qual adquirem e produzem seus significados, o maracatu de baque virado e outras expressões populares como praticados pelo Maracastelo não são vistos por eles como uma expressão pertencente à tradição e à categoria de cultura popular, e sim como a expressão de um grupo – um *Coletivo* – que se apropria desses elementos que adquirem outros significados definidos localmente, em suas relações internas e externas, dentro e fora do âmbito institucional. O grupo demonstra, na sua interlocução cotidiana com os moradores do bairro, que não é possível apropriar-se de todos os seus conteúdos simbólicos, e nem esta é a intenção, havendo incentivo para que *vivência* possa diminuir tal distância declaradamente existente e para que os saberes e práticas das tradições populares possam ser trazidos como epistemologias legítimas – dado que as práticas simbólicas e seus produtos alteram-se quando são alteradas as relações entre seus atores e entre estes e sujeitos externos.

Assumindo essa premissa, espero escapar à polarização entre uma abordagem essencialista da tradição e da cultura popular – que ora deplora as transformações contemporâneas, entendidas como perda de autenticidade, ora celebra as permanências e adaptações, entendidas como resistência cultural – e uma liberal-modernizadora – que propõe e festeja a adaptação da cultura popular ao mercado de bens culturais. Os maracatus que ora

vemos, nas capitais e cidades pequenas, no circuito de espetáculos ou em festas comunitárias, são formas de expressão que codificam em sons, gestos e palavras, a história das mediações culturais passadas e presentes.

No trato de fenômenos observáveis nas cidades modernas, Gilberto Velho (2001) chamou a atenção para o papel dos mediadores nas interações entre grupos sociais – mesmo que estes possam ser vistos sempre dentro de uma relação hierárquica entre o polo mediado e o mediador. Os indivíduos experimentam rotineiramente diferenças entre códigos de comportamento e valores, e negociam o traçado das fronteiras culturais. Alguns deles, por sua posição e deslocamentos no espaço social, tomam consciência dos elementos acionados no jogo de identidades e oposições, podem assumir uma perspectiva relativista com relação aos próprios valores e são capazes de narrar particularidades culturais de um seguimento cultural em termos inteligíveis para outros. Nas ações do Coletivo, que exibem justaposições de elementos oriundos de diferentes códigos vocais e corporais, demonstram a consciência da complexidade e riqueza das dimensões quem compõem tais manifestações populares, próprias do ambiente e das pessoas que os produzem cotidianamente. Simplesmente não sabemos, e não temos como saber, quantos hibridismos foram necessários, quantas adaptações de crenças e ritos tiveram que se fazer para que essas manifestações se firmassem como prática estável entre populações escravizadas, seus descendentes e outras camadas da sociedade. O som dos tambores tocados pelos integrantes do Maracastelo nos alerta para os efeitos recíprocos e simultâneos da relações sociais sobre as formas e destas, novamente, sobre as primeiras.

Nesta dissertação, procurei, portanto, refletir sobre quais são esses outros significados que são criados pelo Maracastelo a partir do deslocamento das funções e sentidos das expressões consideradas tradicionais e pertencentes à categoria de cultura popular, esta que sempre serviu como um dos cernes das disputas políticas que envolvem os diferentes conhecimentos e formas de vida que formam a sociedade brasileira. O caso que analiso ilustra esse processo e constitui um campo privilegiado para observar uma gama de fenômenos que já foram abordados na literatura antropológica sob prismas conceituais diversos.

Diante de tais questões e realidades, cabe ao estudioso não simplesmente ter categorias de análise prontas e adequar os objetos aos seus propósitos, mas sim observar como essas categorias se constituem histórica e espacialmente, como são usadas pelos atores sociais e como muitas vezes são apropriadas no contexto acadêmico. Importa, por agora, pensar como os grupos que se relacionam com o maracatu e outras expressões populares, adquirem novas características e ressignificam suas identidades. Pensar como se impõem em diferentes contextos, nesse sentido, é buscar o entendimento das lógicas que teceram, em meio a

diferentes padrões identitários passíveis de serem estabelecidos. Cabe também pensar como tais grupos se posicionam nos contextos local e global atuais, adentrando o mercado simbólico das festas populares e das novas tendências de espetacularização da cultura popular, obtendo legitimidade e espaços numa sociedade fortemente tomada por disputas em relação ao lugar devido da cultura periférica, não hegemônica e ligada às populações não-brancas. Tarefa nada pouco complexa que permite futuras reflexões e contribuições nos contextos formais e não-formais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGIER, Michel. 2011. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome.
- ALVARES, Gabriel O.; SANTOS, Luiz. 2006. *Tradições negras, políticas brancas: Previdência Social e populações afro-brasileiras*. Brasília: Ministério da Previdência Social – MPS.
- ALVES, Elder P. Maia. 2011a. *A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina*. Maceió: EdUFAL.
- _____. 2011b. “O lugar das culturas populares no sistema MinC: o sertão e a institucionalização das políticas culturais para as culturas populares”. In: _____. *Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo*. Maceió: EdUFAL, p. 125-169.
- ANDERSON, Benedict. 2008. “Introdução”, “Raízes Culturais” e “As origens da consciência nacional”. In: *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 26- 83
- APPADURAI, Arjun. 1997. *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ASSIS, Maria Elisabete A. 1996. *Cruzeiro do Forte: a brincadeira e o jogo de identidade em um Maracatu Rural*. Dissertação defendida do PPGA- UFPE. Recife.
- BAKHTIN, Mikhail. 2002. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, Anablume.
- BARBALHO, Alexandre. 2007. “Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença”. In: _____.; RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, p. 37-60.
- BARBERO, Jesús Martín. 1987. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARBOSA, Vrigínia. 2001. *A reconstrução musical e sócio-religiosa do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife*: Casa Amarela/Alto José do Pinho. Monografia apresentada ao curso de especialização em Etnomusicologia da UFPE. Recife.
- BOURDIEU, Pierre. 1989. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madri: Taurus.
- _____. 2006. *O Poder Simbólico*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasileira
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 1983. *O que é folclore*. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense.
- BRASIL. 1988. Constituição. *Constituição [da] República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado Federal.

_____. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências.

_____. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.

_____. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais e dá outras providências.

BURKE, Peter. 1989. *Cultura popular na Idade Moderna*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras.

CALABRE, Lia. 2009. *Políticas culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGC.

CANANI, Aline Sapiezinskas Krás Borges. 2005. *Herança, sacralidade e poder: sobre as diferentes categorias do patrimônio histórico e cultural*. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 163-175.

CANCLINI, Nestor. 1983. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.

CARNEIRO, Edison. 2008 [1965]. *Dinâmica do Folclore*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (org.). 2005 [1950]. *Antologia do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Agir.

CARTA do Folclore Brasileiro. 1952. In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore*. Rio de Janeiro: Serviços de Documentação/Ministério das Relações Exteriores, V.1, p. 77-85.

CARVALHO, Ernesto Ignácio de. 2007. *Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no Maracatu de Baque Virado*. Dissertação de mestrado defendida no PPGAS/UFPE, Recife.

CARVALHO, José Jorge de. 1991. *As duas faces da tradição: o clássico e o popular na modernidade latino-americana*. Série Antropologia, Nº. 109, Brasília: UnB, p. 01-28.

_____. 2000. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. 2ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, p. 23-38.

_____. 2004. “Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural à indústria de entretenimento”. In: TORRES, Maria Hele; TELLES, Lúcia Silva (Ed.). *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funarte, IPHAN, CNFCP.

_____. 2005. “Contra a pirâmide de prestígio e por ações afirmativas”. In: *Anais do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura Brasília, p. 34-37.

_____. 2007. *Espetacularização e canibalização das culturas populares*. In: Anais do I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e do II Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, p. 78-101.

CAVALCANTI, Maria Laura. 2005. *Culturas populares: múltiplas leituras*. In: Anais do I Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura Brasília, p.. 28-33.

_____. 2006. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 3ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ

_____; VILHENA, Luís Rodolfo et al. 2012[1992]. “Os estudos de folclore no Brasil”. In: M. L. Cavalcanti. *Reconhecimentos: antropologia, folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 72-99.

CERTEAU, Michel de. 2008 [1974]. *A cultura no plural*. 5ª edição. Campinas: Papirus.

CHAUÍ, Marilena. 1989. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense.

CHARTIER, Roger. 1995. *Cultura popular: revisando um conceito historiográfico*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.08, nº16, p. 179-192.

CHERUBINE, Gustavo B. *Grãos de Luz e Griô – Lei Griô nacional*. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/blog/gustavo-belice-cherubine/graos-de-luz-e-grio-rede-acao-grio-nacional-lei-nacional> . Acesso em: 1 de junho de 2018.

CLIFFORD, James. 1997. “Spatial Practices: Fieldwork, Travel, and the Disciplining of Anthropology”. In *Routes – Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, p. 52-91.

_____. 2000. *Culturas Viajantes*. In ARANTES, Antonio (ed.). O espaço da diferença, p. 50-79. Campinas, SP: Papirus.

COSTA, Márcia Regina da; SILVA, Elisabeth Murilho da. *Sociabilidade juvenil e cultura urbana*. São Paulo: Educ, 2006.

CRENSHAW, Kimberlé. 2002. *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*. Estudos Feministas, Florianópolis, v.10, nº 1, p.171-188.

CSERMAK, Caio. 2013. *Pro povo é festa, pra gente é outra coisa: cultura popular, raça e políticas públicas na comunidade negra dos Arturos*. Dissertação de mestrado defendida no PPGAS/UnB, Brasília.

CUNHA, Manuela Carneiro da. 2009. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify.

DE CERTEAU, Michel. 2009. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes.

DEBORD, Guy. 1997. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

DIAS, Caio G. 2016. *O Tratamento da Cultura no Brasil e sua Institucionalização: marketing cultural e políticas culturais como processos de formação de Estado (1985-2013)*. In Revista ANTHROPOLOGICAS. Recife vol. 26, n. 2, p. 55-80.

DIAS, Juliana Braz. 2011. *Cape cerde and Brazil musical connections*. Vibrant, Virtual Braz. Anthr., Brasília, v. 8, n. 1, p. 95-116.

ESTEVES, Leonardo Leal. 2008. “*Viradas*” e “*marcações*”: a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de Baque-Virado do Recife-PE. Dissertação de mestrado defendida no PPGAS/UFPE, Recife.

FRANCH, Mônica; QUEIROZ, Tereza. 2010. “As praças e a cidade: sua história, seus usos”. In: _____ (orgs.). *Da casa à Praça: um estudo da revitalização de praças em João Pessoa*. Belo Horizonte: Argvmentvm, p. 21-32.

FOUCAULT, Michel. 1987. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes.

GAETA, Ângela. 2016. Entrevista concedida a Mary Jéssica Santos em agosto de 2016. Disponível em: <http://espaco-experimental.blogspot.com/search?updated-max=2016-08-07T16:32:00-03:00&max-results=15&start=90&by-date=false>. Acesso em maio de 2018.

GEERTZ, Clifford. 2001. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

GIDDENS, Anthony. 1996. “A vida em uma sociedade pós-tradicional”. In: *Em defesa da sociologia*. São Paulo: Unesp, 2000.

_____. 1997. *A vida em uma sociedade pós-tradicional*. In: BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH S. *Modernidade reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Ed. Unesp.

GINZBURG, Carlo. 1987. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras.

GIL, Gilberto. 2007. *Palavras do Exmo. senhor Ministro da Cultura Gilberto Passos Gil Moreira*. In: *Anais do I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e do II Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares*. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, p. 29.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. 2012. “Tradição”. In: SOUZA, Antonio Carlos (org.), *Antropologia e direito : temas antropológicos para estudos jurídicos*. Blumenau: Associação Brasileira de Antropologia/LACED /Nova Letra, p. 186-198.

GOMES, Nilma Lino. 2005. “Educação e relações raciais: refletindo sobre algumas estratégias de atuação”. In: MUNANGA, Kabengele (org.). *Superando o racismo nas escolas*. Brasília: Ministério da Cultura, p. 143-164.

GUERRA-PEIXE, Cesar. 1981 [1955]. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Irmãos Vitale

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. 2004. *Música, identidade e tradição: Guerra-Peixe e os maracatus*. In: Anais Eletrônicos do II Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Salvador.

_____. 2007. *Dona Santa: Rainha do Maracatu*. In: Continente Multicultural. Recife: CEPE, Ano VII, n. 76, p. 52-55.

GUPTA, Akil; FERGUSON, James. 2000. “Mais além da ‘cultura’: espaço, identidade e política da diferença”. In ARANTES, Antonio (ed.). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papirus, p. 30-49.

HALL, Stuart. 2003. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG.

HOSBAWN, Eric; RANGER, Terence. 1997. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HOSBAWM, Eric. 1998. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HOLSTON, James. 2013. *Cidadania insurgente: disjunções da democracia e da modernidade no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

IKEDA, Alberto T. 2013. *Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração*. In: Estudos Avançados, USP, São Paulo, v.27, n. 79, p. 173-190.

IPHAN. 2005. *Jongo do Sudeste*. Brasília: IPHAN.

JOVEM DE EXPRESSÃO. 2016. *Anuário de atividades/2015-2016*. Brasília, 48 p. Disponível em: http://jovemdeexpressao.com.br/wp-content/uploads/2017/03/miolo_anuario_v2.pdf. Acesso em: junho de 2018.

KUBRUSLY, Clarisse Q. 2006. *Colecionando o Carnaval de Recife: subjetividade em Katarina Real*. In: Anais da 25ª Reunião Brasileira de Antropologia: saberes e práticas antropológicas – desafios para o século XXI.

LATOUR, Bruno. 2005. *Reassembling the Social – An introduction to Actor-Network Theory*. New York: Oxford University Press.

LEFEBVRE, Henri. 1999. *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte: Editora universitária UFMG.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. 2005. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Edições Bagaço.

_____. 2014. *As nações de Maracatu e os grupos percussivos: as fronteiras identitárias*. In: Afro-Ásia, UFBA, Salvador, v. 49, n.71, p. 71-104.

LODY, Raul. 2006. *O Povo de Santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. 2ª ed. São Paulo: WMF/Martins Fontes.

MAFFESOLI, Michel. 1987. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

MAGNANI, J. Guilherme. 2002. *De perto e de dentro: notas de uma etnografia urbana*. In: Revista de Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, vol. 17. n. 49, p. 28-35.

_____.; SOUZA, Bruna Mantese de (Orgs). 2007. *Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Terceiro Nome.

MATTA, Roberto da.. 1983. *Carnavais, malandros e herois: por uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar.

MIRA, Maria Celeste. 2009. *Sociabilidade juvenil e práticas culturais tradicionais em São Paulo*. In: Sociedade e Estado, Brasília, v. 24, n. 2, p. 563-597.

MUNANGA, Kabengele. 2008. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica.

OLIVEIRA, Jailma Maria. 2011. *Rainhas, mestres e tambores: gênero, corpo e artefatos no maracatu-nação pernambucano*. Dissertação de mestrado defendida no PPGAS/UFPE, Recife.

OLIVEN, Ruben George. 2010. *Violência e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Ciências Sociais.

ORTIZ, Renato. 1986. *Notas históricas sobre o conceito de cultura popular*. Helen Kellogg Institute for International Studies: University of Notre Dame.

_____. 1992. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho D'água.

_____. 1994. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense.

PACHECO, Lillian. 2006. *Pedagogia griô: a reinvenção da roda da vida*. Lençóis, Grãos de Luz e Griô.

_____. 2015. *A Pedagogia Griô: educação, tradição oral e política*. In: Revista Diversitas, Ano 2 n. 3, p. 23-97.

PASSERINI, Luisa. 1996. “A juventude: metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950”. In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs). *História dos jovens 2: da época contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, p. 319-382

PITOMBO, Mariela. 2011. “A diferença como bem universal: a noção de diversidade cultural no discurso da UNESCO”. In: ALVES, Elder P. Maia (org.). *Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo*. Maceió: EdUFAL, p. 89-124.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. 2015. “Práticas culturais juvenis na metrópole: a etnografia como acesso às múltiplas experiências do urbano”. In: FRANCH, Mónica; ANDRADE,

Maristela; AMORIM, Lara (Orgs.). *Antropologia em novos campos de atuação: debates e tensões*. 1ª ed. João Pessoa: Mídia Gráfica e Editora, v. 1, p. 97-119.

PEREIRA, Julio Cesar. 2008. *O conceito de cultura na Constituição Federal de 1988*. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Anais eletrônico, Salvador: UFBA. Disponível em <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14112.pdf>>. Acesso em maio de 2018.

PEREIRA DA COSTA, Francisco A. 1974. *Folk-Lore Pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife, Arquivo Público Estadual.

RAMOS, Arthur. 1935. *O folklóre do negro no Brasil: demopsychologia e psychanalyse*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

REAL, Katarina. 1967. *O folclóre no Carnaval de Recife*. Recife: Editora Massangana, 1990; 1ª ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Campanha em Defesa do Folclóre Brasileiro.

ROMERO, Sílvio. 2008 [1885]. *Contos populares do Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Landy.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. 2007. "Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios". In: BARBALHO, Alexandre; _____ (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, p.11-36.

_____. 2012. "Políticas culturais no Brasil: passado e presente". In: _____; ROCHA, Renata. *Políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, p. 29-48.

SAHLINS, Marshall. 1997. *O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I)*. In: Mana, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 41-73.

SANSONE, Lívio. 2004. *Negritude sem Etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra no Brasil*. Salvador: Edufba/Pallas.

SANTOS, José Reginaldo dos. 1996. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN.

SARKOVAS, Yacoff. 2015. *O incentivo fiscal à cultura no Brasil*. Revista D'Art, São Paulo, V., p.22-28. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/dart12%20o%20incentivo%20fiscal%20E0%20cultura%20no%20brasil.pdf>. Acesso em maio de 2018.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel; SAUTCHUK, João Miguel M. 2014. Enfrentando poetas, perseguindo peixes: sobre etnografias e engajamentos. In: Mana. Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, p. 575-602.

SCHWARCZ, Lília Moritz. 1993. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCOTT, J. 1996. *Gênero: uma categoria útil para a análise histórica*. Recife: SOS Corpo – Gênero e Cidadania.

SEGATO, Rita Laura. 2000. "A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular". In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, p. 13-21.

_____. 2005. *Raça é signo*. Série Antropologia, Brasília, DAN-UnB, Nº 372, p. 1-16.

SHIRAISHI NETO, Joaquim. 2007. "A particularização do universal: povos e comunidades tradicionais em face das Declarações e Convenções Internacionais". In: _____ (org.). *Direito dos povos e comunidades tradicionais no Brasil*. Manaus: UEA.

SIGNATES, Luiz. 1998. *Estudo sobre o conceito de mediação*. In: Novos Olhares - Revista de Estudos Sobre Práticas de Recepção a Produtos Midiáticos. São Paulo: ECA/USP, Ano I, n. 2, p. 37-49.

SILVA, Ana Cláudia Rodrigues. 2004. *Vamos maratucá!!! Um estudo sobre os maracatus cearenses*. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPE. Recife.

SILVA, Luiz Roberto do Nascimento e. "Luiz Roberto do Nascimento e Silva". In: MIDLEJ, Suylan. SILVA, Frederico A. Barbosa da (orgs.). *Políticas públicas culturais: a voz dos gestores*. Brasília: IPEA, 2011. P. 79-91.

SKIDMORE, Thomas E. 2012 [1976]. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras.

SLATER, Candace. 1979. *Folk Tradition and the Artist: The Northeast Brazilian "Movimento Armorial"*. In: Luso-Brazilian Review, v. 16, n. 2, p. 160-190.

SOUZA, Eduardo Conegundes. 2007. *Roda de samba: espaço da memória, educação não-formal e sociabilidade*. Dissertação de mestrado defendida no PPGE/UNICAMP, Campinas.

SPIVAK, Gayatri. 2005. *Scattered speculations on the subaltern and the popular*. In: Postcolonial studies, vol. 8. n. 4, p. 475-486. Londres: Routledge.

TRAVASSOS, Elizabeth. 1997. "Primitivismo" e "A mobilidade das tradições". In: *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, p. 155-220.

_____. 2002a. *Música folclórica e movimentos culturais*. In: Debates. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, 6. Rio de Janeiro: CLA/UNI-RIO, p.89-113.

_____. 2003. *O 'sentimento da brincadeira': novas modalidades de conhecimento do folclore*. In: XIV Reunião da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2003, Porto Alegre. Anais da XIV Reunião da ANPPOM. Porto Alegre, 18 a 21 de agosto de 2003.

_____. 2004. "Contribuição ao Inventário do Jongo". In: LONDRES, C. (et al). *Celebrações e Saberes da Cultura popular: pesquisa, inventário, críticas e perspectivas*. Vol. 5. Série Encontros e Estudos. Rio de Janeiro: Funarte, IPHAN-CNFCP

_____. 2006. *A codificação musical da mediação cultural*. In: III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2006, São Paulo. Universos da música: cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais. São Paulo: Associação Brasileira de Etnomusicologia, v. 1. p. 124-128.

TURINO, Célio. 2007. *A cultura como energia criadora dos cidadãos*. In: Anais do I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e do II Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, p. 67-70.

TURNER, Victor. 2012. *Liminal ao Liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual – um ensaio de silbologia comparativa*. In: Revista Mediações. Londrina, v. 17 n. 2, p. 214-257.

UNESCO. 1989. *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*. Paris.

_____. 2003. *Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Paris.

_____. 2007. *Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Paris.

VELHO, Gilberto. 2001. “Biografia, trajetória e mediação”. In: _____. KUSCHNIR, Karina. *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 13-28.

VILHENA, Luís Rodolfo. 1997. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Editora FGV.

WAGNER, Roy. 2010 [1981]. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

Anexo - Fotos



Acima, sede dos moradores da AMCAB, em sua frente instrumentos e adereços utilizados pelo Maracastelo.

Abaixo, batuqueiros do Estrela Brilhante reunidos na concentração para o Desfile das Agremiações do Carnaval de Recife de 2016, entre eles alguns integrantes do Maracastelo



Acima, registro da participação do grupo artístico do Maracastelo na manifestação do Ocupa MinC de João Pessoa

Abaixo, primeira Oficina Aberta de 2016, realizada no interior da sede da AMCAB.



Acima, Ângela Gaeta (de costas) apita a Oficina Aberta realizada no primeiro evento do #ocupeamcabcultural, realizado na sede da AMCAB em abril de 2016.

Ao lado, dama do paço do Estrela Brilhante de Recife, carregando uma das calungas da nação durante o Desfile das Agremiações do Carnaval de Recife de 2016.





Acima, integrantes do Maracastelo e eu, devidamente fantasiados para o desfile na corte do Estrela Brilhante de Recife no carnaval de 2016, prestes a entrar na avenida.

Ao lado, a Rainha do Estrela Brilhante, Dona Marivalda, durante o concurso de Agremiações promovido pela Prefeitura de Recife em 2016.





Acima, integrantes do Maracastelo realizam oficina de manutenção dos instrumentos do Coletivo dentro da sede da AMCAB.

Abaixo, o Coletivo Maracastelo participa de um ritual de jurema realizado no terreiro Omi Ase Karelewà, localizado no bairro do Castelo Branco, em João Pessoa.

Todas as imagens aqui reproduzidas são de direito do Coletivo Maracastelo, sendo trazidas neste documento diante de sua devida autorização.